

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Periodismo III (Teoría General de la Información)



TESIS DOCTORAL

Del folletín y de la novela corta en femenino 1850-1950: lo público en la sala de estar y lo privado en el kiosco

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Fabiola Maqueda Abreu

Director

Joaquín M^a Aguirre Romero

Madrid, 2013

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Periodismo III



**DEL FOLLETÍN Y DE LA NOVELA CORTA EN FEMENINO 1850/1950: LO
PÚBLICO EN LA SALA DE ESTAR Y LO PRIVADO EN EL KIOSCO**

MEMORIA PRESENTADA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR POR

Fabiola Maqueda Abreu

Bajo la dirección del Doctor:

Joaquín M^a Aguirre Romero

ÍNDICE

CAPÍTULO I

1. OBJETO	4
2. JUSTIFICACIÓN	12
2.1 ESTADO DE LA CUESTIÓN	22
3. MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA	27
3.1 HIPÓTESIS Y OBJETIVOS	34

CAPÍTULO II

2.1 MARCO SOCIOLÓGICO:	
TESTIMONIOS DE LAS ESCRITORAS ISABELINAS	37
2.2 LA NOVELA HISTÓRICA ORIGINAL	64
2.3 LA NOVELA POR ENTREGAS Y EL FOLLETÍN	81
2.4 AMALIA FENOLLOSA Y PERIS:	
<i>MALVINA DE SERHATI_ Y EL PREMIO DE LA VIRTUD</i>	116
2.5 APRECIACIONES CRÍTICAS ACERCA DEL COSTUMBRISMO.	
EL ÉXITO DE LA MARCA HISPÁNICA.....	134
2.6 EL OCASO DEL FOLLETÍN. EL DECADENTISMO	
EN LA NOVELA REALISTA	157

CAPÍTULO III

3.1 EL RELEVO DEL ÁNGEL CAÍDO (1880-1920). LA <i>MUJER MALDITA</i> EN LOS ALBORES DEL SIGLO XX.....	167
3.2 DEL PORTAL AL KIOSCO: LAS COLECCIONES DE NOVELA CORTA Y DE BOLSILLO	190
3.3 CARMEN DE BURGOS “COLOMBINE”: EL ESLABÓN PERDIDO.....	220
3.4 TERESA DE LA PARRA AL OTRO LADO DEL ESPEJO.....	257
3.5 AUTORAS REPUBLICANAS Y SOCIALISTAS: <i>LA VIDA ES SUEÑO</i>	266.
3.6 LAS NOVELAS DE POSGUERRA: EL CATECISMO DEL RÉGIMEN	304
3.7 ÁNGELES VILLARTA: EDITORA “LIBERADA”.....	369
CONCLUSIONES	410
BIBLIOGRAFÍA	417
NOTAS	453

CAPÍTULO I

1. OBJETO

La presente investigación pretende trazar un recorrido analítico e histórico de las condiciones de producción de la novela dentro de los márgenes de la literatura popular, de sus afamadas autoras, de sus logros en el arte de la persuasión y del entretenimiento, sorteando las normas del “gusto” que establecía la crítica literaria periodística de su tiempo y, desde la posterior recepción, también contemplar la devaluación o sencillamente el mutismo que mereció una buena parte del corpus narrativo, aquí comprometido, por parte de los académicos de nuestro país en favor de las hispanistas norteamericanas, hasta bien entrada la década de 1970.

Tomando como referencia las reflexiones sobre el canon y las taxonomías de la novela, que en cada momento histórico establecen las voces autorizadas de lo institucional público tanto como la crítica literaria de los negocios editoriales, se aborda el tratamiento de los géneros más característicos: histórico, costumbrista, y más tarde realista-naturalista, en dos momentos clave de la evolución de lo impreso, desde el inicio de la prensa popular y sus folletines adjuntos, hasta alcanzar su autonomía como relato al margen de lo informativo, medio siglo después, en las colecciones de novela y/o de cuento cortos.

Simultáneamente se analiza el aprendizaje que realizaron las escritoras isabelinas – inicialmente poetisas de la Hermandad Lírica – a través de la dramatización de lo público (lo otro) en privado (lo imaginado) hasta que, en el cambio de siglo, consigan formar parte de la primera promoción de narradoras, la de El Cuento Semanal, siendo reclamadas por los editores y leídas por un público diverso que las consume.

La continuidad de las colecciones de novela corta en la posguerra –censuradas las temáticas “dañinas” por la dictadura franquista– nos permite profundizar en una mirada sociológica de la España de posguerra, cuyo tiempo y espacio narrativos han debido ser trucados en las tramas novelescas (tanto en la novela corta como larga), si bien –creo– las novelistas consideraron irrenunciable retomar el hilo de la modernidad, más allá del

abordaje de los acotados asuntos colectivos, para poder indagar nuevamente en lo acontecido a nivel individual en las décadas de 1940 y 1950..

En este trabajo he tratado de abarcar un siglo de producción novelística en femenino, con la pretensión de explorar la voz firme que expresara el yo poético de las vanguardistas románticas de la singular “Hermandad Lírica”, quienes, en convergencia con el inicio de la primera prensa de masas, comenzarán a colaborar en asuntos “femeniles” – secciones de moda y relatos pedagógicos – de mayor difusión en las principales capitales españolas: Madrid, Valencia y Barcelona, aunque también en Andalucía y Vascongadas. Un espacio conquistado por las isabelinas en el que consiguen alcanzar entidad, también como narradoras de cuento, novela y folletín, incluso como editoras, aun cuando sin estampar su firma y, en su caso, usando siempre el aval de sus apellidos de casadas.

Entre las décadas de 1840 y 1870, he establecido paralelismos sobre una limitada pero esencial muestra de lo producido por las románticas hispanoamericanas renombradas en su tiempo, que me ha permitido establecer su contribución, más eficaz desde lo simbólico, al relato de lo nacional a través del uso de sus mitos fundacionales, y he concluido que, a pesar de la posición doblemente subalterna que estas soportaron, la mitificación del tiempo histórico tuvo voluntad expresa de construir un ideal de futuro; mientras, las novelistas isabelinas evocaron en sus tramas de novela histórica original un pasado ya consumado, ajeno al marco escénico del Estado liberal. Asimismo cabe apuntar que la atmósfera que respiran sus novelas resulta más vibrante y colorista al otro lado del Atlántico.

En efecto, a medida que se vaya perfilando definitivamente el proceso de independencia de España habrá que insistir en una cierta disparidad de enfoques y, sobre todo, en la selección de alegorías y simbolismos propios del bolivarismo que prefiguraron lo público (la república frente a la monarquía española) desde lo privado (tramas proyectivas, decorados calcográficos, personajes en conflicto entre el criollismo y el indigenismo...). Sin embargo, en la etapa de formación –entre 1840 1860–, la escritura lírica y narrativa posee rasgos coincidentes (no así la dramática), pues se alimenta de un imaginario compartido y refleja similares influencias literarias configuradoras de una formación autodidacta, pero además las escritoras románticas comparten los “privilegios” de una misma clase social y padecen la prejuiciosa mirada del siglo sobre

su condición de principiantes que se dan a la escritura como mero entretenimiento. Un empeño común que será juzgado como moralmente “peligroso” y atentatorio del equilibrio de sus funciones sociales en el nuevo Estado, que les asignaba un papel secundario en la vida pública y las recluía en el ámbito de las obligaciones de la institución matrimonial burguesa

Hasta aquí la tesis recapitula información de una investigación anterior, destinada a la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, que fue realizada en el intervalo académico 2008-2009, enmarcada en el programa de “Teoría y Crítica textual” del Departamento: Periodismo III, bajo la dirección de D. Joaquín Aguirre Romero, y que trató sobre las poetisas románticas de la Hermandad Lirica, y acerca de una folletinista temprana, Amalia Fenollosa y Peris, la así llamada “poeta del Desierto”.

En esta nueva investigación pretendo haber revisado ciertas circunstancias sociales que propiciaron el proceso de incorporación de las escritoras a los formatos en boga en cada momento histórico; así como haber medido su reflejo trasversal sobre las tramas novelescas, las crónicas y artículos periodísticos que publicaron. También he querido acercarme al proceso de la primera transición política española (1880-1930), analizando enfáticamente el impacto de la Educación en la autoconciencia de la Mujer; desde la iniciativa de celebración de los Congresos Pedagógicos –cuyas conclusiones se recogen en varias ponencias relativas a la “cuestión femenina”–, y la influencia del krausismo, que ampliaría su papel social al de educadora aunque desde una concepción perversa, sin olvidar la literatura “científica” de médicos e higienistas que fundamentaría, nuevamente, sus limitaciones biológicas para la actividad laboral y el activismo político.

En este sentido, introduzco algunas consideraciones sobre los distintos planes de Educación, cuyos propósitos de alfabetización general quedaron siempre aplazados y trazaron una curva lenta y disímil, a nivel geográfico, pero lentamente ascendente hasta el estallido de la Guerra Civil. Dentro de este marco sociológico considero oportuno referirme al lenguaje visual pictórico y publicitario –un arma de doble filo nada despreciable–que realzará el empeño igualitarista, dejando en los márgenes el sufragismo, tanto como su reverso apegado a las convenciones sociales de género. Excepcionalmente también trataré un capítulo de la imagen dramatizada de la mujer maldita en el decadentismo modernista, la “femme fatale” de la bohemia artística, frente a la mujer angelical, casada y virtuosa que se incardina en el tópico del Arte: Eva/Ave, y

que se condensa a la perfección en las piezas teatrales del interesante dramaturgo, Eugenio Sellés (*Las vengadoras*, *Nudo gordiano*), cuyas agitadas puestas en escena en la capital madrileña mostraron los prejuicios de un público nutrido de burgueses conservadores.

En este orden de cosas, introduzco, asimismo, algunos comentarios y citas sobre el papel que sistemáticamente desempeñaron las corrientes filosóficas predominantes, a cuyas reflexiones se acogieron las promociones de los novelistas más prestigiados.

Asimismo, en el intento de reconstruir este complejo edificio de múltiples alzados, he recogido anotaciones acerca de la legislación vigente – civil, penal y laboral– para mostrar su escaso afán reformista en la vida pública dificultando la naturalización de la igualdad de los sexos en la escala social y cegando, a su vez, la visión de la crítica literaria sobre la producción de escritoras y periodistas.

A fin de poder constatar la evolución de una narrativa múltiple y a veces prolija, me propuse la lectura de piezas clave de aquellas novelistas (también poetas y dramaturgas) que hicieron época en las distintas tendencias estéticas a las que se acogieron. Comenzando con la novela y el folletín de las románticas, que me ha permitido analizar textos de españolas más o menos tradicionalistas (Pilar Sinués, Faustina Sáez de Melgar, Ángela Grassi, Carolina Coronado, Josefa Massanés, Amalia Fenollosa y Peris...); así como de las hispanoamericanas (Gertrudis Gómez de Avellaneda, Cañas de Cervantes o Rosa Guerra...), entre otras interesantes contribuyentes del quehacer literario, para proseguir en este “túnel” con las escritoras más visibilizadas del naturalismo, Emilia Pardo Bazán o Concepción Arenal.

Desde la pionera, Amalia Fenollosa, se iniciará un proceso de narratividad lineal que se quebrará cuando la evolución de la novela, convertida en género preferido por los públicos, se independice del tabloide. En ese momento, la escritura en femenino ya madura tiene como emblema a Carmen de Burgos, exponente de los cambios editoriales impuestos por las colecciones de novela corta de los años 1910 a 1930. Tras la Guerra Civil, las escritoras falangistas se apoderan de los órganos de expresión, de la educación y de la cultura, y editan o reeditan los coleccionables acomodándolos a sus fines ideológicos. El hito final de este trabajo de investigación estará encarnado, pues, por una literata y empresaria del franquismo, Ángeles Villarta, quien instituyó el premio

“Fémina” de novela en la década de 1950, que se destinaba exclusivamente a prestigiar a las mejores escritoras de ese momento.

Un proceso de revisión de la Novela que nos llevará desde el folletín romántico, la novela histórica y costumbrista hasta las novelas de tesis del Naturalismo, concluyéndose de este modo el medio siglo. A continuación, se tejerá nuestra visión heterodoxa de la vanguardia europea, evidenciando la crisis del realismo literario y cuestionándolo como modelo único, si bien sus procedimientos narrativos nunca llegaron a desterrarse del relato corto por razones estructurales. La memoria se cerrará con un análisis de un corpus narrativo suficiente a través de la novela-reportaje, la novela rosa, el tremendismo y el realismo existencial.

En efecto, puede afirmarse que es en el periodo denominado de la Edad de Plata cuando deba fecharse la relativa incorporación de la figura de la escritora, como miembro de las promociones de novelistas (también periodistas) más demandados y prestigiosos, cuyo éxito se renovará, hasta cierto punto, a partir de 1950. Es en los años de la dictadura de Primo de Rivera cuando se produce un fenómeno editorial de considerable amplitud, que alcanzará a las repúblicas hispanoamericanas, sobre todo Argentina, iniciado por empresarios de prensa, a pesar de la carestía de papel y del monopolio de su gestión y distribución en España. Convertidos en editores de colecciones de narrativa y teatro (la Novela Corta y el Cuento Semanal en cabecera) comenzarán a publicar a los autores más célebres del último decenio del siglo veinte, que les servirán de “gancho” para abrirse paso en un mercado dominado por el folletín de prensa y el libro. Los tiempos están cambiando, y una promoción de periodistas con ambiciones de novelar escribe tramas de ambiente contemporáneo para estas colecciones, entre ellos una joven autora de cuentos de ambiente local y ecos autobiográficos, Carmen de Burgos, Colombine, a quien podrá leerse visitando los kioscos.

Como queda dicho anteriormente, a esta escritora, por su trayectoria ascendente y por su condición de crisol de los méritos acumulados desde el último tercio del diecinueve, dedico un extenso capítulo. Tertuliana de renombre, con sus “greguerías” al modo de su amante, Ramón Gómez de la Serna, y su apego a las ideas de progreso de su tiempo, es un trasunto de los logros que para entonces podía alcanzar una mujer de letras, aunque, desgraciadamente, bastante olvidada hoy en día. Adherida a las máximas de la Generación de la Edad de Plata, fue novelista original y colaboradora habitual en las

colecciones de novela corta, periodista cosmopolita y corresponsal de guerra, además de activista en favor de la igualdad de oportunidades para la mujer, dentro y fuera de nuestro territorio.

En otra línea y como exponentes de la novelística republicana, refiero las singularidades de Teresa León y sus novelas de tesis, aludiendo, también, a las escritoras comprometidas: socialistas, republicanas o anarquistas, tales como Maria Lejárraga, Margarita Nelken, Federica Montseny; sin olvidar en este capítulo a la autodidacta madrileña, Luisa Carnés. Entre los coleccionables, además de los ya referidos y en el ámbito más intensamente ideologizado, introduzco algunas notas sobre la Novela Proletaria y la Novela Roja.

Apenas me he detenido en lo producido en esa penosa circunstancia histórica que fue nuestra Guerra Civil, en parte por un sesgo propagandístico que condiciona lo novelado; sin embargo, cuando se enfrente el inicio de la posguerra y hasta finales de los años 50, además de la novela corta y de color (rosa y blanca) – las novelas de Carmen de Icaza, de las hermanas Linares Becerra, de Mercedes Ortoll o de Ángeles Villarta– se hará necesaria otra forma de comparantismo, que no es únicamente cultural o histórico, sino que se relaciona con el análisis de las variables específicamente literarias que han sido modificadas por la censura franquista respecto de su manejo por los escritores de la II República; me estoy refiriendo a las nociones de espacio/tiempo y la ausencia de perspectivismo, el tratamiento de personajes, cada vez más cosificados, el doble “canon” de las temáticas, valores y recursos empleados para la difusión del nuevo modelo de Estado, que nos revelará otra cara del oficio de novelista. En ese contexto se analiza en paralelo sus efectos sobre novela larga como, lógicamente también, el entramado particular de los coleccionables que sobrevivieron al fratricidio, que dejaron fuera de sus fronteras a las exiliadas, cuya escritura se volatilizó durante demasiado tiempo.

En ese contexto se sitúan los enfoques diferenciados de una promoción de novelistas de generaciones diversas, desde Concha Espina a la galardonada Carmen Laforet, Elena Quiroga o Ana M^a Matute., pues la mayor parte de ellas escribió y publicó a dos bandas, por extenso y en versión breve, en la larga posguerra. Hubo muchas otras prestigiosas compañeras de generación que triunfarán entre 1950 y 1970 y a ellas me referiré en el capítulo correspondiente; escritoras tan singulares como Dolores Medio, Mercedes

Salisachs, Eulalia Galvarriato, Elena Soriano o Carmen Martín Gaité..., lo que me ha exigido documentarme también a través de sus memorias además del análisis de sus novelas exponenciales. Para abordar este aspecto he debido recurrir a los estudios primigenios que hispanistas del feminismo norteamericano realizaron con verdadera convicción en los años 60 y 70, cuando en la universidad española comenzaban a despuntar las primeras tesis filológicas sobre estas destacadas novelistas

Sin embargo, y en gran medida como consecuencia de los estudios de género emprendidos a partir los años 90, sabemos de la significativa contribución de aquellas escritoras a la novela corta tanto como larga durante la posguerra, ya que sólo en la colección de los primeros cincuenta, la Novela del Sábado, el cupo de autoras representa una cuarta parte.

En lo relacionado con la autoría, respecto de la centuria anterior, la mayoría de las autoras publican en nombre propio, sin el enmascaramiento de pseudónimos ni el amparo de la celebridad masculina de moda; si bien, de manera general, seguirán siendo los escritores los que encabezan los estilos de producir novela, y los críticos coetáneos los que propongan las categorías taxonómicas y establezcan los modos más ortodoxos de recepción de su lectura. En esta otra cara del tiempo, a partir de 1920, cabe desechar también la idea de un corpus novelístico como calco de una plantilla magistral y, aunque persiste el prejuicio sobre las mujeres que escriben a las que se encasilla como “solteronas” o sencillamente “raras”, ya no se las tacha despectivamente de sabias ni de pecadoras, aceptándose su valía y hasta su autonomía de pensamiento, ya que dirigen y editan, siendo galardonadas, y presiden la cabecera de tertulias y de concursos literarias.

El panorama de posguerra, en lo que a la continuidad de las colecciones de novela corta se refiere, decanta una personalidad notable, la de Ángeles Villarta, cuya vasta producción literaria (poesía, cuento y novela) como periodística (reportajes, artículos y guiones radiofónicos), así como su consagración a la edición de textos de calidad específicamente femeninos me han exigido un epígrafe específico al final de esta tesis. Políglota de poderosas metáforas, su contribución al relato social- literario de tintes expresionistas, la alejan del almibaramiento de la novela rosa, que también cultivó. Aunque por razones ideológicas gozó de una posición de ventaja, la osadía en sus propuestas desde el periodismo de investigación y en el marco de una sociedad “fechada” muestra que no la desaprovechó; y que procuró a otras escritoras de su

tiempo la oportunidad de ser leídas y admiradas. De todo ello dan muestra sus extensos reportajes “in situ” (más de 200 páginas cada vez) sobre asuntos de calado social, en los que introduce anécdotas y diálogos vivos con enfermos síquicos, estraperlistas, buhoneros..., acercándonos a la vida en los establecimientos siquiátricos y glosando aspectos del estado de esa ciencia en la España de los años 50; pero también conduciéndonos por la “ciudad de la basura” para airear el mundo de la miseria y de la picaresca, codeándose con hampones y zíngaros en los trayectos en metro, o relatando el itinerario habitual de una familia que vive del reciclaje del detritus en los confines de la capital de España, en Chamartín. Son experiencias contadas en primera persona, pues la escritora se instala entre estas gentes durante el tiempo que requiera cada relato para que este se tiña de verismo. Más pintoresco es su reportaje sobre el estraperlo, pero no por ello menos documental. Escrito en un estilo desapegado y hasta cínico, Villarta nos pone en contacta con la jerga de los estraperlistas y con su peculiar idiosincrasia en relación con el mercadeo de bienes de consumo de primera necesidad. En sus reportajes y crónicas de Madrid, su ciudad de adopción, las estampas se suceden bajo todas las luces sin trazar pinturas costumbristas en las que no cree. Las verbenas barriales están intencionadamente oscurecidas por el velo gris de la pobreza, y en las descripciones, su voz narradora cuestiona la imagen nostálgica tradicional de los personajes de zarzuela, que sus compañeros de profesión reivindicaban como cierta. Su gusto por la poesía se reconoce en las novelas de los años 50, cuando se aleja de la novela rosa, y es también por eso que recibirá el premio Fémica de la editorial Colenda por *Una mujer fea* (1953).

En suma, la noción de comparatismo en la que me baso principalmente, como he explicado al inicio, es, sobre todo, una estrategia para explorar el trasfondo sociológico que alumbró el marco en el que habrá de inscribirse la novela en femenino a lo largo de un siglo de nuestra historia reciente.

2 JUSTIFICACIÓN

En esta investigación se ha pretendido aunar un perspectivismo que contribuya a sintetizar la complejidad de lo real-literario a partir de la utilización de un enfoque historicista, alejado del positivismo popperiano en la descripción de las condiciones específicas del liberalismo de la sociedad isabelina. Me sumo a los presupuestos de la crítica marxista en relación con el análisis de la novela histórica en femenino, que, en mi opinión, explican suficientemente el refrenado impacto de la prensa liberal y su mercadotecnia en las condiciones jurídicas de incorporación plena de las autoras en el desempeño de las funciones sociales subastadas. Junto a estas perspectivas, las lecturas feministas aflorarán los contornos de una antropología cultural de los textos más proteica. Pero también de los presupuestos de la estética de la Recepción que alumbran una recalificación de sus contribuciones, netamente creativas, en el marco de una historia de la literatura española siempre inacabada.

Cuando me internaba en los recovecos de la teoría literaria para analizar las circunstancias históricas que permitieron publicitar en la prensa moderna textos escritos por mujeres, a partir de 1840-1850, asumí en su casi totalidad el malestar que transmitían los estudios académicos del feminismo cultural acerca del dominio pleno del patriarcado sobre la voluntad de la mujer para producirlos o recrearlos, fuera cual fuera esta y por el hecho de serlo. Y afirmé entonces que las escritoras isabelinas carecían de su propia utopía literaria, y que de existir no habría podido materializarse en razón de su estatus jurídico. Y sólo en parte es consistente esta valoración, pues las románticas isabelinas pertenecieron a esa clase social hegemónica y creyeron en la bondad de sus presupuestos frente al absolutismo aristocrático. Sin embargo, su voluntad de escritura se aplicó a corregir aquellos aspectos morales de una sociedad injusta que sus coetáneos varones desestimaron por considerarlos producto de una sentimentalidad miope. Su utopía consistió, entonces, en la defensa de la paz, la abolición de la esclavitud, la protección de los huérfanos y de las clases más humildes en el ámbito de lo colectivo, mientras que reivindicaron para ellas un cambio sustancial en la política educativa del Estado. No debe escapársenos el hecho histórico del Liberalismo constitucional, mediado por la alianza duradera de la Corona con la Iglesia tras la muerte de Fernando VII, que determinó el desplazamiento de la burguesía a funciones privadas, y que fue esta la que relegó a su contraparte femenina a un microcosmos controlado que retroalimentaba su escritura lírica. Sin embargo, es un

hecho que las imágenes poéticas que habían tomado prestadas de la literatura, que ellas mismas tradujeron, y de los poetas de moda en ese momento se fundieron con la soledad de sus vidas recluidas produciendo otras más sutiles e intimistas, que tuvieron necesidad de comunicar. Así se teje una red solidaria de escritoras que se ha nombrado como “Hermandad Lírica”. A sus trinos se sumaron nuevas estructuras literarias y otros modos narrativos en boga, de cuño francés, como el folletín y la novela por entregas en cuyas claves comenzarán a ejercitarse, aunque sin opción a competir con los mejor valorados. Pero sus cuentos, novelas, dramas y poemarios fueron publicados y obtuvieron, en muchos casos, un éxito reseñable. Y si sus obras salieron a la luz fue fruto de un pacto de su propia clase social en aras al beneficio empresarial y no por cuestiones de estética literaria.

En todo caso, aquellas escritoras: esposas, a veces hijas de intelectuales, periodistas o profesionales de oficios liberales compartieron con sus protectores el triunfo del poder burgués y de sus nuevas formas de cultura literaria, contribuyendo con sus relatos a la captación de nueva clientela, entre las clases más humildes, que comenzó así a alfabetizarse. El “idilio” será el embrión de la vida sentimental doméstica, celebrado públicamente, bendecido por las instituciones del nuevo Estado y transmitido a través de sus colaboraciones en las publicaciones periódicas: cuentos, folletines, artículos y crónicas..., que no siempre escribieron al dictado. O dicho de otro modo, las condiciones objetivas de producción literaria de las “pioneras del periodismo” se prefiguraron en el marco de libertades y derechos adquiridos por el ciudadano con rentas, el futuro empresario de prensa, que ejemplificó el modelo de capitalismo popular.

Aquellas escritoras cooperaron a instituir, desde el bendito hogar, los códigos morales que habrían de regir el Estado-Nación. Desde sus vidas vigiladas, amparadas en el nuevo orden, se pusieron a salvo de los complejos manejos de la vida política y de los azarosos negocios privados. Desoyendo a las escritoras de la Ilustración que habían reivindicado con cierta radicalidad la igualación de derechos en un sentido más amplio, las románticas tomaron el testigo de las aristócratas dieciochescas en la pugna por la una formación más amplia, pero se declararon diosas menores del hogar

En el marco más restrictivo del Neoclasicismo, Josefa Amar y Borbón en el punto 4 de su *Memoria: Discurso en defensa del talento de las mujeres y de su aptitud para el*

gobierno y otros cargos en que se emplean los hombres, la insigne ilustrada les reprocha a sus coetáneos varones la actitud egoísta e irresponsable que pesará sobre el futuro de la mujer:

No contentos los hombres con haberse reservado los empleos, las honras y utilidades (...) han despojado a las mujeres hasta de la complacencia que resulta de tener un entendimiento ilustrado. Nacen y se crían en la ignorancia absoluta. Aquellos las desprecian por esa causa; ellas llegan a persuadirse de que no son capaces de otra cosa; y como si tuvieran el talento en las manos, no cultivan otras habilidades que las que pueden desempeñar con estas ¡tanto arrastra la opinión en todas las materias! (Marzo, 1786)

En la España ilustrada, el parecer de los reformistas *a la francesa* se inclinaba en favor de una mujer educada, capaz de atender a su familia y entretener a su marido, garantizando así la armonía en el matrimonio como institución fuerte. Con la desaparición del Antiguo Régimen se retoma esta política, pero dándole un giro “familiarista” como reverso de lo estatal. La mujer adquiere además un compromiso con la Nación, el de ser reproductora de ciudadanos sin llegar a serlo ella misma; una dimensión que fomentará aún más el control de la expresión ideológica de las burguesas, a las que no se quiere apartadas del ideario conservador del Estado liberal fundado sobre la división radical del género y del trabajo. Sus más íntimas emociones y aquellas otras opiniones *desquiciadas* a cerca de la esclavitud o del maltrato a la infancia en la pobreza, o de sus derechos dentro del matrimonio, se le tolerarán siempre que se circunscriban a un jardín privado y privativo.

Por eso la Poesía pero no el Teatro.

Ciertamente, a las que no cumplieron los mandatos del orden burgués, se las excluyó del “faro” social recluyéndolas en otras cárceles. Los textos ensayísticos y narrativos en los que se reclamen ideales reformistas o se vindique una emancipación explícita —el universo de las sufragistas republicanas, socialistas y anarquistas— tardarán en forjarse un cuarto de siglo. En nuestro país, la revolución burguesa de 1848 pasó de largo, y los manifiestos no fueron literatura corriente. Nunca hubo una “George Sand” española,

pues a pesar de ser admirada por nuestras isabelinas se le reprochaba, invariablemente, su inadecuado talante varonil.

Como afirma Carmen Simón Palmer (1991) las escritoras isabelinas no querían ser diferentes al resto de las mujeres y se justificaban con frecuencia por escribir públicamente, dejando claro que no abandonaban sus tareas familiares, sino que se consideraban capaces de realizarlas al acabar la jornada. Su esfera de acción quedará dentro de lo específicamente femenino, sin afán de arrebatarse un terreno que tan legítimamente les correspondía a los hombres, y, a cambio, el mayor elogio que podían recibir era el de ser “excelentes esposas, tiernas y solícitas madres e hijas respetuosísimas”. Abundan los testimonios a este respecto. Faustina Sáez de Melgar aclaraba que no era la literatura lo que hacía a una esposa descuidada en sus obligaciones.

Eva Canel¹ (1916) en una conferencia que dio en La Habana: *Lo que yo vi en Cuba*, (C. Ramírez Gómez, 2000 p.189) explicaba a su auditorio cómo había llegado, muy joven, a nuestro continente y, ya casada, cumpliendo los deberes de obediencia al marido, le sorprendió el modo en que se comportaba la mujer española “que no (los) rehúye por duros y penosos que lleguen a imponérsele”, (Simón Palmer, 1983 p. 13).

La vida social plagada de amistades de conveniencia, fiestas y teatros son el escenario de las trampas del gran mundo para la mayoría de las heroínas de las novelas costumbristas *La Marisalada* de *La Gaviota*, de Fernán Caballero, *Fausta Sorel* de Pilar Sinués, *Inés*, *La Hija de la Caridad*, de Faustina Sáez de Melgar, o *La Blanca Sol* de Mercedes Cabello de Carbonera, así lo acreditan; sin embargo, estos espacios públicos del lujo de las galas, cada vez más ricas y costosas, representaron lo mejor y la única inspiración para sus novelas originales acerca de lo real .

El hogar será el espacio desde donde se reescribe lo público, siempre como relato fragmentario, pues la realidad exterior, más allá de los compromisos sociales, llega a sus gabinetes y salones despiezada –entre las páginas de los periódicos y los ecos de las conspiraciones políticas de las tertulias de los cafés– y más personalmente, a través de las noticias que reciben de los hombres de la casa. Dentro del hogar podrán también realizar una faceta productiva no censurada, que sigue asociada mayoritariamente a la traducción y transcripción de obras inéditas.

Desde su función de consejeras de otras mujeres y escritoras de conveniencia, será precisamente a mediados del siglo diecinueve –a partir de la comercialización de la literatura es decir de la profesionalización del escritor– cuando las mujeres burguesas puedan aspirar a legitimarse como escritoras y periodistas, siempre encadenadas al apellido vehicular de sus esposos. Habrá que esperar los réditos del Krausismo desde al último tercio de esta centuria que, aun cuando impulsor de la autonomía femenina, terminó resultando una puerta falsa para la emancipación.

El proceso en el que pueda hablarse con justeza de “lo privado en el kiosco” culminará para ellas setenta años después, cuando los innovadores de El Cuento Semanal y la Novela Corta pongan en nómina a periodistas y novelistas de pleno derecho, y sus opiniones tanto como una visión diferenciada del mundo sea respaldada por un público lector, en su extensión también ideológica y no sólo de clase.

En esta tela de araña se fue tejiendo la escritura en femenino. En la sociedad capitalista que ahora despegas, los varones cultos que les brindaron apoyo desde las tribunas, aun cuando estuviesen en minoría, lo hicieron con idéntica convicción que los que iniciaron insidiosas campañas contra aquellas primeras escritoras mediáticas. Pero fruto de esa debilidad en la apología de la escritora, que podría relacionarse con la demorada consolidación de la revolución industrial en España, nos queda un tenue reflejo del significado de sus escritos literarios, que obliga a los investigadores a sobreactuar, interpretando este arsenal común de la Tradición (otra invención, por su parte) con los ojos redentores de los Feminismos, también de la genérica dialéctica de clases, o a través del *deshidratado* lenguaje de signos, por mencionar sólo algunas perspectivas en juego en este análisis del corpus novelístico aquí comprometido.

Aún en su fase de registro académico, su emerger, siempre demorado, ha dependido de los criterios sobre *tipificaciones* textuales, que no fueron revisados hasta después de los años 80 en relación con la divisoria trazada por el canon academicista entre géneros y subgéneros, o desde la contraposición de rangos entre lo destinado a la lectura culta frente al elenco de menor calidad referido a la literatura popular que nace con el periodismo moderno.

Actualmente, también cabe hacer ciertas consideraciones referidas a la dimensión de la gestión del patrimonio cultural de manos alternantes –pues no creo que haya habido desamortización del poder político en su custodia– sobre la que destacaría la caprichosa

memoria de los/las gerentes de archivos y museos que siguen sin incorporar al complejo dispositivo que administran aquellos fondos bibliográficos en manos de otras instituciones (fundaciones, bibliotecas universitarias, archivos municipales y autonómicos) como si se tratara de “perlas” de distinto collar. ¿Falta de coordinación institucional o, nuevamente, una visión miope de la Cultura?

En ese sentido, sorprende comprobar que en el Museo Romántico madrileño, por ejemplo, apenas exista otra escritora célebre que merezca ser publicitada, distinta de Fernán Caballero, y se omite, pero quizás se ignore, la panoplia de obras escritas por poetisas, novelistas, dramaturgas, ensayistas y periodistas románticas, más de mil según censo de la profesora C. Simón Palmer (1991). Así, cuando se deciden a incluir a alguna otra, su gestora se inclina por una muestra notabilísima del romanticismo inglés sorprendiéndonos con el *Frankenstein*, de Mary Shelley, popularizada en el celuloide.

De igual modo, los planes de educación en Enseñanza Secundaria siguen sin incorporar en su programación de Literatura Castellana a novelistas y dramaturgas románticas, y en cuanto a poetisas se refiere, a ninguna otra que no sea Rosalía de Castro que como todos sabemos es más premodernista que romántica.

En relación con el conjunto de estudios sobre escritoras hispanoamericanas, la crítica literaria feminista ha incidido de modo más preciso en el papel que desempeñaron en la construcción de los nuevos estados nacionales, en la rúbrica de la escritura sentimental como “falsa conciencia”, cuyo objeto último sería el control de los ciudadanos.

En este sentido, en el que, a mi parecer, resulta complementaria la perspectiva de la sociología de la literatura, los análisis de la novela histórica en femenino plantearían serias dificultades, ya que se trata de un género que requiere un movimiento de ruptura con el pasado al tiempo que la exposición de las contradicciones del presente. Estas contradicciones se han de evidenciar de manera violenta, ya que de lo que se trata en inicio es de dramatizar la fundación de las naciones y, en segundo lugar, deben sentarse las bases de una nueva relación entre el individuo y el Estado en el que el héroe o la heroína se conviertan en individuo particular, en ciudadano que se retira de la vida pública para dar paso a los nuevos aparatos públicos estatales, una concepción igualmente fabulada de la historia común de los pueblos.

En esa tesitura las mujeres burguesas, pues las pertenecientes a otras clases sociales no tienen rostro aún, pierden por completo su capacidad legal (las viudas la tuvieron antaño) para participar en la vida pública: ni voto ni ejercicio de cargos públicos, y quedan por debajo del varón para adecuarse al nuevo orden burgués de especialización del trabajo; razón por lo cual la escritora burguesa tanto como pequeñoburguesa deben enfrentarse a una doble contradicción a la hora de escribir novela histórica: cómo escribir sobre la cosa pública desde lo privado y, además, cómo adecuar esa privacidad a las condiciones necesarias para escribir novela histórica.

Desde esa perspectiva sociológica, los intentos de resolver esta contradicción pasan por dramatizar la Historia, pero realizando un drama privado, articulado a través del juego de oposiciones entre el deber público, la convención social y el interés privado.²

Por otro lado, en la iniciativa tomada y en el núcleo de esa experiencia de la escritura misma, nos consideramos unos receptores en condiciones de examinar, aparentemente sin prejuicios, el hecho único de la primera metáfora consciente de una escritora, que se bautiza en la poesía, esto es, el uso potestativo de un recurso retórico servible en lo cotextual y complejo de desentrañar en el contexto de un relato singular y único cada vez.

Al igual que sucede entre maestro y discípulo o entre plagio y cita, la mujer que decidió escribir y publicar absorbió y reinterpretó, en sus claves: en su visión del espacio y del discurrir temporal y en su posición social, los fantasmas que habitaban la escritura en las correspondientes tradiciones literarias españolas; incluso, unas décadas más tarde, pudo ironizar, a través de sus personajes, acerca de esos mismos roles sociales cuando la institución matrimonial, que había sustentado el orden privado del ciudadano, entró en quiebra.

Cuando se relea una selección de poemas de las isabelinas no se puede evitar percibir entre sus signos la sonrisa torcida: un remolino en el aliento de aquellas románticas, no siempre contempladas sino también contempladoras, originales en la generación de algunos de sus versos. Más aún, tan “patroneadas” están en ocasiones ciertas celebradas y publicitadas poesías (V. La Hermandad Lírica de Carolina Coronado y Gertrudis (Tula) Gómez de Avellaneda) que se revelan como parodia de lo más exquisito de sus maestros: Hartzenbusch o Espronceda, pues no podemos desconocer hoy que los frutos maduros de nuestro Romanticismo fueron insípidos respecto a los mejores poemas de

alemanes o ingleses, lo que no impide seguir releyéndolos con otras luces. En el juego floral tanto como en el intercambio de alegóricas imágenes de la sensualidad permitida, Espronceda y Coronado dan un ejemplo palpable de los roles que asumían los sexos en la poesía romántica del deseo erótico. La atracción que su belleza produce en el escritor provoca ardores antes que respeto intelectual como así lo manifiesta en una de las composiciones de *Poesías* (1852).

Más ¡ay! perdona, virginal capullo
cierra tu cáliz a mi loco amor:
que nacimos de un aura al mismo arrullo
para ser, yo el insecto; tú, la flor.

Da hábilmente Coronado la réplica subvirtiendo el vuelo de la poderosa águila por el eficaz revoloteo de la abeja, en *Una despedida*.

Más quiero humilde abeja, aquí en el suelo
vagar de flor en flor siempre ignorada
que el águila siguiendo arrebatada
con alas cortas, remonta el vuelo.

Quizás sea a través del discurso poético que las escritoras recurren a las escenas imaginadas del erotismo y su esculpido posterior, al menos desde la primera modernidad hasta el posfranquismo.

Como veremos en las siguientes páginas la narradora se excluyó de la literatura erótica tanto como de la visión anticlerical de España, relegando estas opciones a recursos puntuales, siempre bien enmarcados, para evitar suspicacias entre sus compañeros de generación más o menos censores de oficio.

Que los escritores asimilen y luego, consciente o inconscientemente, afirmen o nieguen los logros de sus predecesores es, por supuesto, un hecho central de la historia de la

literatura. Más recientemente se ha comenzado a explorar la psicología de la historia de la literatura: las tensiones y ansiedades, hostilidades y deficiencias que sienten los escritores cuando se enfrentan no sólo a los logros de sus predecesores, sino a las tradiciones de géneros, estilos y recursos que heredan de dichos antepasados.

Especialmente relevante en psicohistoria es H. Bloom, quien aplicó estructuras freudianas a las genealogías literarias sosteniendo que la dinámica de la historia literaria surge de la “ansiedad hacia la influencia” que siente el artista, su temor de no ser su propio creador y de que las obras de sus predecesores asuman una prioridad esencial sobre sus propios escritos. Plenamente patriarcalista este enfoque tiene, sin embargo, la utilidad de permitirnos revisar los vaivenes de la Historia de la Literatura, de poder acceder a las voces de esos fantasmas, de bajarse los resultados del análisis, la deconstrucción de símbolos y palabras de ese “Hacedor ajado yacente”, según poema de E. Dickinson ³, quien se refiere en este poema anotado a “el contagio en la frase se incuba”, señalando una abierta sugerencia del reconocimiento de que los textos literarios penetran la intimidad del que los lee, desestabilizando su espíritu.

Sin embargo y ahí está la confrontación con los análisis del Feminismo Cultural, esta perspectiva del Creador, de Dios, que se sugiere, no sólo aborda las ansiedades de los escritores, sino también las de las escritoras, con la peculiaridad de que ellas no deben enfrentarse a unas predecesoras que apenas se han censado.

La “ansiedad hacia la influencia” que una poeta experimenta es sentida como una “ansiedad hacia la autoría” aun más primaria, un miedo radical a no poder crear, a que porque nunca pueda convertirse en una “precursora”, el acto de escribir la aísle y la destruya. La batalla de la escritora en pos de la creación supone necesariamente un proceso de revisión, sin embargo este proceso no se libra contra la interpretación del mundo de su precursor masculino, sino contra su interpretación de ella misma, de su papel en el mundo. Para definirse como autora, debe redefinir los términos de la socialización a que ha sido sometida como género. Y, por tanto, lo que fluye de ese proceso es autoanálisis., lo siguiente que nombre estará, entonces, arraigado en su yo, y cuando asuma las reglas que distorsionan sus rasgos ya reconocidos, necesariamente en su uso habrá un cierto distanciamiento, alguna clase de enajenación. Quizás por ello en la escritura en femenino, desde el Romanticismo, no hay genios ni dioses creadores, sino seres expulsados de un Paraíso adánico, apátridas.

En conclusión, he tratado de abordar este extenso “corpus literario” realizando una previa selección de las autoras más relevantes en el tiempo histórico en el que novelaron su experiencia vital desde una combinatoria de perspectivas críticas, a fin de manifestar que, en sus artificios retóricos tanto como en sus condicionamientos estéticos y culturales, fingieron asuntos reales con desigual fortuna, al igual que sus compañeros de generación, aunque en una buena parte de sus invenciones se las nominó “no gratas” por un canon estrictamente masculino asociado al prestigio, cuando no a la peor factura de sus creaciones literarias.

2.1 ESTADO DE LA CUESTIÓN

Al tratarse de una comparativa que abarca un siglo de escritura en femenino cifrada en la novelística, pero partiendo de la idea de la primera metáfora construida y por tanto poética, la documentación se amplía cronológicamente a las biografías, novelas, ensayos o colecciones editadas por sus autoras o por sus compañeros de promoción.

A partir de 1960 aproximadamente, se añade el aporte crítico del análisis de académicos/as, así como la bibliografía general que le da un marco pertinente así como aquellos manuales de teoría literaria o sociológica que quieren sustentar este múltiple enfoque metodológico.

Para poder ilustrar este epígrafe he seleccionado una parte de la bibliografía utilizada, un elenco de los estudios, compilaciones y ediciones revisadas, producidas en su mayor parte en el presente siglo, por considerar que actualizan de modo global el objeto de esta tesis: tanto en lo relativo al fenómeno socio-literario que supuso la incorporación de las pioneras románticas al periodismo, como en el devenir posterior de la escritura en femenino, ya libre del papel prensa, que decantó un corpus de novelística desde otras fórmulas narrativas, en el periodo maduro de la Edad de Plata, aportando una visión del mundo complementaria y contribuyendo, también en esto, a la europeización de nuestra cultura literaria.

Referencia obligada para conocer a fondo el ámbito en el que se desarrolló el germen de la primera narrativa: la del folletín, la novela costumbrista y las originales “históricas” de las escritoras isabelinas, es la amplia obra de la profesora, C. Simón Palmer (1991): *Escritoras españolas del s. XIX. Manual Biobibliográfico*; pero, además, su extenso ensayo de 2002: “Progresismo, heterodoxia y utopía en algunas escritoras durante la Restauración”. En ese nivel de significativa su contribución por *Galería de escritoras isabelinas: La prensa periódica entre 1833 y 1895*, de I. Sánchez Llama (2001). Por otro lado, y no en menor medida, P. S. Russel (2002): *La novela romántica en España. Entre libro de caballerías y la novela moderna*; Es específica para la biografía y la obra de la “poeta del Desierto”, el monográfico de S. Fortuño Llorens (2006): *Las novelas de Amalia Fenollosa: en los albores del folletín (1845-1846)*.

Dentro del marco sociológico en que se estrenaron las escritoras de finales del diecinueve, M.A. Barrachina (2004) trata algunos de los aspectos de las Primeras Jornadas eugénicas españolas (Madrid, 1928-1933), en “Maternidad, Feminidad, Sexualidad”.

En un aspecto complementario, pero dentro del análisis de la formación de la mujer, P. Ballarín Domingo (2001): *La educación de las mujeres en la España contemporánea (siglos XIX-XX)*; y en ese importante eje en relación con el marco en que se va consolidando su posición como escritoras tras la Guerra Civil, hay que citar el estudio de J.M. Álvarez Sánchez (2005): *Iglesia, Política y educación en España (1940-1960)*. En un aspecto de primordial importancia, pues muestra el proceso del mercado editorial como medidor social de los públicos, J.F. Botrel (2008,) en *Libros y Lectores en la España del s. XX*. Para ilustrar el aspecto de la proyección política de las escritoras y mujeres en general en su condición de ciudadanas, las importantes consideraciones de C. Domingo (2004) en *Con voz y voto. Las mujeres y la política en España (1931-1945)* y en *Las mujeres durante la dictadura franquista* (2007). Aunque publicado en la pasada centuria, el minucioso ensayo de C. Alcalde (1996): es un testimonio veraz y vívido de la situación de las *Mujeres en el franquismo: exiliadas, nacionalistas y opositoras*”. Como marco esencial de la España posterior a la Guerra Civil, es ineludible referirnos a la obra de R. Abella (2008): *Crónicas de la posguerra (1939-1955)*.

Aunque el grueso de las referencias bibliográficas comprometidas en esta memoria de tesis pone el acento en los departamentos universitarios empeñados en la perspectiva de análisis feminista, también se recogen otros puntos de vista, acerca de las variables narrativas y de sus coincidencias con un movimiento o una estética concretos desde una orientación historicista y dialéctica, sociológica y comparantista. Cabe destacar en este bloque, el ensayo de J. Storey (2002) sobre *Teoría cultural y cultura popular*”; asimismo, M. Segura y A. Carabí (2000): *Feminismo y crítica literaria*. Por su parte, M.I. Sancho, M. I, L. Ruiz, F. Gutiérrez, eds. (2003): *Lengua, literatura y mujer*. L. Nuño Gómez (Coord.) (1999): *Mujeres: de lo privado a lo público*, que inspiró el título de esta investigación, y M. Nash (2004): *Mujeres en el mundo. Historia, reto y movimientos*”, o T. Moi (2006), en *Teoría literaria feminista*.

También desde una posición del feminismo crítico, I. Carrera Suárez (ed.) (2000): *Mujeres históricas, mujeres narradas*; M.A. Bel (2000) en *La historia de las mujeres desde los textos*. Muy especialmente se citan las atinadas consideraciones de varias comunicaciones de M. Arriaga Flórez (2001) en *La mirada transnacionalista: Qué hacer con las escritoras* y “No es lícito hablar de mí”. En *Representar y representarse. Congreso internacional en memoria de Zenobia Camprubí*. Por su parte, el reciente trabajo de L. Freixas (2009), *La novela femenil y sus lectoras: la desvalorización de las mujeres y lo femenino en la crítica literaria española actual*.

Con un lúcido ensayo sobre la novelística en “ambas orillas”, M.M. Culver (2010) nos acerca a los *Problemas de la novela escrita por mujer en España e Hispanoamérica (1833-1918)*, lo que me ha permitido dilucidar algunas de las diferencias que marcan una divisoria, aunque no una brecha, entre las escritoras de uno y otro lado del Atlántico, pues hay demasiados nichos comunes.

En una línea más amplificada, pues trata de la mujer colonizada, que ahora se independiza administrativamente de la Corona española, la visión que nos traslada L. Nalbone (2008) sobre “El derrumbe sistemático de la relación colonia/colonizado: La muñeca de Carmela Eulate Sanjurjo”, que se analiza brevemente en un apartado significativo, este de *La mujer-muñeca*, sobre el que pretendo extenderme en un futuro trabajo de investigación. Como “biblia de mano”, la magnífica obra histórica dirigida por I. Moret (2006): *Historia de las mujeres en España y América Latina: Del siglo XX hasta los umbrales del s. XXI*, vol. IV.

Para puntualizar los aspectos relativos al tratamiento de los diferentes géneros literarios en el periodo de posguerra, R. Arias Careaga (2005): *Escritoras españolas (1939-1975) Poesía, novela y teatro*. Relacionado con una visión integradora del panorama libresco, la magnífica contribución de L. Fernández Cifuentes (2000): *Cuentos y novelas, periódicos y libros, kioskos y bibliotecas*.

Centrados en la problemática de la novela contemporánea: en las colecciones de novela corta, y sus avatares tras la posguerra: G. Sobejano (2003) en *Novela española contemporánea (1949-1995)*. A. Sánchez Álvarez-Insúa (1996) en su compilación de obligada consulta: *Bibliografía e Historia de las Colecciones literarias en España (1907-1957)*”y con posterioridad, *La colección literaria Los Contemporáneos* (2007);

así como el índice bibliográfico más específico y actualizado de R. Conde Peñalosa (2004): *Selección bibliográfica: narrativa femenina de posguerra (1940-1965)*.

En relación con el análisis de la evolución de los coleccionables de éxito, J.M. Fernández Gutiérrez (2001): *La Novela Semanal*, y de idéntica fecha de publicación, la inestimable contribución específica de una colección en concreto estudiada a fondo por A. Correa Ramón (2001), en *El Libro Popular*.

Por su parte, las reflexiones de C. Pujante Segura (2010) en “Notas para una recreación de la teoría sobre la novela corta española del siglo XX. A propósito de las escritoras en La Novela del Sábado (1953-1955)”. J. Oleza (2002): *Realismo y Naturalismo en la novela española*. R. Mogin-Martín (2000): *La Novela Corta*, y J.F. Martínez (2003): en *Novela corta II*, “las novelas de tesis” y su edición de 2006, “Novela corta romántica”. Aunque es quizás S. Kirkpatrick (2003): *Mujer, modernismo y vanguardia en España 1898-1931*, quien más rotundamente acierta con las claves que permiten concluir los beneficios obtenidos por la escritora española en un momento de transición y crisis de las técnicas narrativas en Novela.

En cuanto a los aportes documentales recibidos de las propias autoras encontramos varios destacables; entre los correspondientes al primer estadio histórico de esta investigación: la biografía de E. Pardo Bazán, a cargo de Faus, P. (2003): *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra*; los ensayos de Concepción Arenal de la década de mil ochocientos ochenta: “La mujer del porvenir” ,”La mujer de su casa” y, sobre todo, “Estado actual de la mujer española”. La autobiografía de Carmen de Burgos: *Colombine y Pierrot*, en “*Al balcón*” (1913). Por su parte, R.C. Imboden analiza la extensa producción de novela corta de esta escritora y periodista, que representa el segundo hito de este proceso de la novelística en femenino, en su investigación, (2001) *Carmen de Burgos “Colombine” y la novela corta*, y aborda el historial de las colecciones evaluadas como “*Bestsellers en serie: las colecciones de novela corta en el primer tercio del siglo XX*”, en 2007.

Abundando en esta autora desde toda su integralidad, C. Núñez Rey (2005): *Carmen de Burgos, Colombine en la Edad de Plata de la literatura española*. Desde una visión personal de su mundo y de lo que la rodea, los análisis de C. Martín Gaité (2002), en *Pido la palabra*, y *Usos amorosos de la postguerra española*, en 2003.

Desde la perspectiva de estudios feminista que ilumina el tiempo de los no tan felices años veinte y desde una mirada sobre el Simbolismo: E. Bornay (2001) en *Las hijas de Lilith*.

En el estudio de la generación más brillante de la novela larga de posguerra debe citarse a R.I. Galdona Pérez (2001), quien aborda el “Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga”. También, B. Torres Bitter (2001) en su *Estudio de los modos narrativos en el discurso autobiográfico de Tristura de Elena Quiroga*. Aunque indirectamente, pero no por ello menos contributivo en cuanto a los condicionantes sociales de su tiempo, M. Zovko (2010) bordea a la escritora de la posguerra española en *Educación femenina y masculina a través de la narrativa de Elena Quiroga*.

Finalmente, en el capítulo de entrevistas, una semblanza única, la realizada por J. Labrador Ben (2006) en “Introducción biográfico-literaria de Ángeles Villarta, Premio Fémica 1953. *Una mujer fea*”, realizada, sin embargo, en los años 90, en la que la propia autora –último hito de esta investigación–ofrece testimonios de las circunstancias de su experiencia literaria y confiesa los motivos por los que se retira de las letras definitivamente tras la transición política.

3. MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA

Puesto que esta tesis es un trabajo de reconstrucción, de recuperación arqueológica de ciertos saberes específicos de la escritura en femenino, he ido introduciendo aquellas perspectivas teóricas más convenientes para desarrollar las contribuciones indudables que la escritora de novela y folletín aportan al género. Una “visión” que se nos presenta en la estructura narrativa tanto en sus partes constitutivas (el tiempo, el espacio, el narrador...) como por los universos temáticos y sus pobladores más habituales (histórica, de costumbres, de aventuras y sentimental) sin olvidar los avatares socioeconómicos que motivaran el surgimiento de las colecciones del cuento o de la novela corta y con ellas en nómina, una relativa autonomía de estilos.

Según Bourdieu (1993): “La existencia misma del escritor, como hecho y como valor, es inseparable de la existencia del campo literario, como un universo autónomo dotado de principios específicos de evaluación de las prácticas y las obras. Comprender a cualquier escritor es ante todo comprender en qué consiste su estatus en el momento que consideramos; esto es más precisamente, las condiciones sociales de posibilidad de esta función social, de este personaje social”.

Lo que se pone en juego en el campo literario, aquello a lo que aspiran los participantes en él y que se ve juzgado y repartido de forma autónoma por las instituciones propias del campo, es una forma de capital simbólico específico: la consagración literaria, el reconocimiento del valor literario.

Las cuestiones básicas acerca de los valores, que se dirime en la Sociología de la Literatura a partir de Bourdieu, aparecen distorsionadas durante las primeras décadas del siglo diecinueve, pues las novelistas españolas e hispanas escriben fuera del “campo literario” para un público restringido y sobre asuntos concretos con fines pedagógicos y, cuando se les reconocen fama y prestigio en relación con los géneros de moda en la novela del momento –cual sucedió con Gómez de Avellaneda, Carolina Coronada, Amalia Fenollosa y Peris, Ángela Grassi o Pilar Sinués...–los materiales producidos no entran a competir con la narrativa de los “verdaderos” escritores, ni se plantea su consagración como autoras, sino que sus obras se encapsulan en una sección especial: la de colaboradoras de buen tono que negarán todo vínculo con la tradición de las “sabias”

ilustradas, mujeres de su casa con habilidades para escribir, pero sin formación ni ambiciones. ¡Un capricho!

Desde la visión de Bourdieu, la crítica es a un tiempo interpretativa y performativa, es decir, a la vez que juzga e interpreta la valía de las obras y corrientes artísticas, cumple un papel fundamental en las luchas por la prescripción de lo que denomina el «nomos» fundamental del campo: las reglas básicas de la acción en el campo. La crítica, en sus diferentes y enfrentadas facciones, compite por establecer cuál debe ser la norma constitutiva del campo —por qué y cómo se debe escribir y, por tanto, quién está “autorizado” a hacerlo— y también actúa de intermediaria entre los escritores y el público

En cada momento histórico del campo literario se da un “espacio de los posibles”, una estructura del universo social expresada en términos literarios que es a la vez «dura», objetiva —se presenta como tal ante cualquier aspirante a entrar en el «juego» que se lleva a cabo dentro del campo— y susceptible de cambios y modificaciones, mediante la invención o desarrollo de nuevas posiciones, de nuevas alternativas, y éste es precisamente el papel de las vanguardias.

Este enfoque dialéctico, que permite ingresar, en lo establecido por el canon, nuevas aportaciones que lo cuestionan —más tarde objeto de tesis— es un sustrato teórico válido para un análisis crítico de la contribución específica del corpus novelístico de las isabelinas, aún a pesar de su frágil posición inicial en el juego literario. Y en otro sentido, razonar el modo por el que las propias reglas del campo las juzgó fuera de la novela histórica que las autoras apellidaron, sin embargo, “original” o las razones por las que la tradición conservadora le cerró el paso de su incorporación al nicho de los relatos sicalípticos y de las novelas de tinte anticlerical.

Para que la escritora romántica, ya periodista, pudiera entrar en la confrontación vital de lo socio-literario, más allá de su pertenencia a una clase social privilegiada, habrá que esperar a las primeras décadas del s. XX. De hecho la red de escritoras isabelinas constituida originariamente como “Hermandad Lírica” no formuló ninguna Poética ni Manifiesto, sino que fue analizada por la crítica, durante más de una centuria, como un cúmulo de individualidades con un deseo compartido de huida de sus estrechos límites experienciales y, por tanto, narrables; una estructura material —que ahora analizamos también en términos simbólicos especialmente desde los feminismos—, para hacer

circular las composiciones líricas, una cadena epistolar que hizo llegar los relatos del alma presa de aquellas miles de españolas a la primera prensa de masas.

En este sentido, una toma de posición literaria es simultáneamente una toma de posición social: en esta bisagra, en este momento en el que sucede la refracción, es donde Bourdieu considera que debe situarse la mirada del sociólogo hacia la literatura y el arte.

Así pues, desde este concepto del rescate del valor para la sociología de la literatura, considero que las pioneras representan esa vanguardia que permitió que, con posterioridad, escritoras autodidactas como E. Pardo Bazán, pero sobre todo Carmen de Burgos en las primeras décadas de la anterior centuria, constituyan un fenómeno de renovación de lo novelístico, en el sentido de ruptura con lo establecido social y literariamente por la crítica, pues realizan una elección excéntrica –desde sus formas específicas de ficción narrativa de un cierto “realismo poético”, que incluye a la mujer como autora y como personaje femenino distintivo–, y extraterritorial –desde lo privado y privativo a lo público–desvelando lo subjetivo (su mirada del nuevo orden) y no sólo lo objetual, como mandaba la tradición literaria, relativo a la pertenencia a un estatus concreto como pieza esencial del equilibrio de la nueva sociedad liberal.

Para que finalmente fragüe esa realidad poética, alzan todo un aparato retórico y expresivo de lo espacial (ya que el tiempo era el objeto utópico), que acabará convirtiéndose en un modelo reconocible e imitativo para las escritoras y periodistas del primer tercio del siglo XX y en adelante.

Y sin embargo, la mayor parte de la producción literaria de estas escritoras no es un “best-seller duradero”, pues su narrativa sigue sin ser analizada en las aulas de Secundaria, y sus obras, apenas se exhiben en librerías de libre acceso, sino que se recluyen en los archivos de los investigadores de las bibliotecas universitarias, en secciones muy especializadas de las editoriales académicas, o en las publicaciones de Fundaciones de ámbito local; esto es, en la circulación viciada y endogámica de la que partió su primer reconocimiento.

Mi impresión es que, aún hoy, siguen sin pasar la prueba en este circuito autónomo del “campo literario”, implicando nuevamente la anuencia de las instituciones del prestigio social.

La sociología de la literatura más fructuosa e interesante es, desde el parecer de los estudios más recientes, aquella que acepta a la literatura como un sujeto paralelo y legítimo. Ambos caminos, el internalista teórico y el externalista y empírico, resultan aquí igualmente válidos y necesarios, y de hecho, es en su complementariedad donde hallan la posibilidad de hallar una definición programática. El estudio de las obras y de su significación simbólica ha de combinarse con la aproximación empírica al campo literario, donde se realiza y se actualiza esa significación.

En un sentido opuesto, la teoría de Terry Eagleton (1988), en su artículo “Two approaches in the sociology of literature”, quien plantea los límites de esta empresa con el siguiente razonamiento: “La literatura está de hecho profundamente condicionada por el contexto social, y cualquier explicación que omita este hecho es automáticamente deficiente” y ofrece una justificación pragmática: “la literatura está conformada por muchos tipos de factores y es legible desde muchos posibles contextos, pero acentuar sus determinantes sociales es útil y deseable desde un punto de vista político particular”.

En su visión crítica sitúa en el segundo polo a cierta crítica feminista y postmoderna, por contraposición al marxismo reelaborado. Sin embargo, cómo podremos regular el fiel de una balanza inclinado hacia una visión exclusiva cuando sabemos que el canon, hasta las teorías de la posmodernidad, atenaza la novela en femenino como una excepción a la regla de lo ya creado por instituciones culturales fomentadas por prestigiosos varones. Habrá que considerar que la pionera romántica no lucha por un lugar propio en su contexto histórico porque carece de la autoconciencia del valor de sus ficciones para la sociedad en que se inscribe. Y, sin embargo, ese germen narrativo puede ser testado socialmente en la medida en que sus enfoques, técnicas y temáticas constituyen un corpus literario indiferenciado para los públicos que lo consumieron, más allá de las digresiones taxonómicas de la crítica literaria.

Aún más, sus empresas literarias fueron reivindicadas por escritoras reconocidas por el canon, tales como Pardo Bazán o Concepción Arenal, quienes, de hecho, filtraron y decantaron esta herencia, universalizándola. Más tarde, en los primeros treinta años del siglo pasado, lo que se negó a reconocer la crítica literaria, lo asumió un mercado editorial emergente.

Este hecho social pudo pactarse en el tiempo en que el mercado de los avances técnicos de la prensa liberal acoge sus novelas como productos vendibles; en el momento de las

colecciones de cuento y novela corta, desde la primera década del s. XX, a las editoras les resulta más rentable ofrecerlas como miembros de una Promoción distinguida por el amplio público lector (comúnmente esgrafiado “popular”), que entrar en una polémica inútil para sus objetivos de beneficio económico. También había sido así en la prensa del folletín, pero en el Romanticismo estaba en juego la idea del “genio” creador que necesitaba de la grandeza de un objeto sensible a la altura de las ilimitadas pasiones de su espíritu singular, y ese reflejo tenía que ser necesariamente lo femenino.

Se trata pues de simple pragmatismo, un valor central del “campo económico”, pero cabe analizarlo y así lo he intentado en este trabajo de investigación, desde las condiciones sociales y las propuestas temáticas y estilísticas de las novelistas: contrastando perspectivas, explicándome las distintas fuentes, desmontando los textos leídos, modulando parecidos y diferencias, en aquel contexto histórico en el que iban produciéndose estas alianzas.

La revisión crítica marxista en los estudios de la novela, especialmente del género histórico del s. XIX que aquí se han recogido a través del análisis de J.A. Ferreras y otros autores, es una pieza importante para el despegue de esta investigación.

Al calibrar si existía una mirada de la novelista romántica, distintiva por razón de género, nos encontramos con que, a pesar de su convicción de haber cumplimentado las exigencias de “lo original” de sus novelas históricas, no habrían podido atravesar la otra orilla desde la concepción de lo heroico del Antiguo Régimen fernandino a un nuevo orden que le otorgaba un poder a su clase social, pero que aquellas no pudieron ejercer directamente.

Su contribución principal en ese instante histórico se produce a través de la Poesía porque, por medio de ese lenguaje esencialmente anímico y sintético, consiguen dismantelar las argucias de un liberalismo anti-aristocrático en su doctrina política, pero que seguía considerando “sostenible” las diferencias sociales y jurídicas entre ciudadanos de común origen, expresando sus contradicciones al alzar sus voces, las de la “Hermandad Lírica” contra la pobreza, la penosa situación de la infancia y la esclavitud en las colonias. Y después del estallido de La Gloriosa y aun a pesar de la Restauración, también se denunciará por medio de la novelización, la situación subalterna de la mujer de clase media convertida en una Diana cazadora de hombres, como único modo de sostenerse económicamente, cual se comprueba en la visión de la

muy católica Emilia Pardo Bazán, pero que aquí se acredita igualmente en los artículos ensayísticos de Clarín, en las reivindicaciones de Galdós o en las opiniones sobre la necesaria autonomía de la voluntad de la mujer de su tiempo en lo relativo a elección de lo amoroso o sexual, por parte de Pío Baroja. Con estas referencias quiero apuntar la idea de que existía ya un pensamiento compartido, más allá de las cuestiones de género, entre escritores contemporáneos.

En esta tesis no podía ignorar la comparación entre textos producidos por novelistas metropolitanas y del otro lado del Atlántico, porque en ambos lados las escritoras están luchando por publicar, por visibilizarse. Hasta la independencia las escritoras de las colonias o de las provincias, como ahora gustan los especialistas en Historia del Derecho de Indias, escriben al dictado en lo formal y reivindican una mirada más compasiva del mundo en el que viven; se muestran más críticas con la moral femenina que con la de los varones que no se atreven a criticar, y que aún no había sido desacralizada por la escritura en femenino. No obstante, en esta “República de las Letras” compartida a las metáforas procedentes de las modas poéticas, las escritoras del otro lado convertirán en patrimonio simbólico de su literatura nacional una visión de España convertida en antihéroe, en niña mimada, en la caprichosa y cruel muñeca que conculca los valores del nuevo orden para las “patrias”. En mi opinión se produce una inflexión en los caminos dispares de la novelística en ese momento histórico de la “Independencia” de España.

Las consideraciones que aparecen en este trabajo de investigación acerca de las contradicciones y aciertos de las teorías feministas sobre la producción literaria y sus condiciones objetivas, así como por sus valoraciones críticas a lo largo de esta comparativa resultaban inevitables, pues es de ley reconocer que esta perspectiva abrió los ojos de la crítica literaria y del ensayismo académico allá por los años 70 del siglo veinte. Principales acreedoras de esta mirada crítica “externa” –pues se inició desde académicas de universidades norteamericanas– fueron las novelistas de los años 50 tales como Elena Quiroga, Dolores Medio o Mercedes Salisachs, entre otras varias, pero también las que además de cultivar la novela larga colaboraron en esa otra escritura colectiva, en los coleccionables de novela y cuento cortos como Carmen Laforet, Ana Mª Matute, Concha Fernández Luna....

El comparatismo, al situar dos o más discursos sobre el fondo común en el que resaltan similitudes y diferencias, opera a través de dos estrategias básicas: o bien la utilización de lo común en beneficio de la diferencia, o bien la apreciación por encima de matices o rasgos diferenciados de aquello que tienen en común las realidades comparadas.

En el análisis de lo novelado después de la Guerra Civil española he puesto en primer lugar el enfoque, el punto de vista dispar por encima de lo que se trata en cada caso, reseñando con especial cálculo la mirada que la novelista tiene de su posición en el mundo, a veces interpuesta por personajes imaginados, a veces en forma dialógica, pero en una indagación constante sobre su relación con el otro y el precio de su autonomía, y todo ello a través de las propiedades estilísticas, de las habilidades para manejar géneros “propios” y “apropiados”, a fin de poder concluir sus aportaciones narrativas.

Así creo que la combinación de métodos textuales que atiendan al contenido de las obras y de métodos empíricos, que nos aproximen al entorno prismático del campo literario en que se producen y consumen las obras, parece resultar una opción validable.

En conclusión, no se trata en esta tesis de afirmar la atomización, sino de querer contribuir al reconocimiento sin trabas de unos valores literarios que ya habían sido asumidos por un público lector de novela, y que ahora deben dirimirse desde la “recepción” sin otros rótulos añadidos, pues ni en su concepción ni en el momento actual, el lector de novela popular ha estado interesado en la memoria histórica de los orígenes de esta “larga marcha”, pero debemos preparar como estudiosos tanto como docentes la confección de un discurso de la Historia de la Literatura en español cada vez más completo, menos mutilado por los prejuicios.

3.1 HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

Me propongo calibrar si en el periodo estudiado, entre dos siglos, las escritoras han representado los papeles que el patrón había creado para ellas, y si se reconocen, no sólo al otro lado, sino si su universo propio se traduce en textos literarios capaces de aportar a lo tramado una visión del mundo en el que viven, o con el que sueñan para sus potenciales lectores. Si con el tiempo llegan a saber manejar ese personaje interpuesto y sus asuntos exteriorizando los recursos con los que ha sido inscrita, y negociando con ellos. Conocer el libro de instrucciones de cualquier constructo o el solo hecho del juego es en sí un comienzo, pero es fundamental mostrar el modo en que las derivas de su dinámica les permite dominar aquellos mecanismos.

Asimismo me propongo indagar acerca del compromiso adquirido con la ideología inspiradora de la prensa popular, el liberalismo, y más tarde con las reivindicaciones jurídicas de igualitarismo democrático. Y, aunque no es el objetivo central de este trabajo de investigación que se ciñe a la novela burguesa, detenerme brevemente en la perspectiva de aquellas escritoras que pusieron su pluma al servicio de la publicitación de los correctivos programáticos del socialismo real, del anarquismo, o del radical republicanism, en las colecciones de “novela de tesis”, “novela roja”, o “novela proletaria”, en el primer tercio del siglo pasado.

Cuando se cimenten esas formas de novelizar en plena modernidad, pretendo demostrar que en sus temáticas, en el tratamiento del tiempo y del espacio, así como en su recurrencia a lo individual, generan soluciones centrífugas, que contribuyen a alumbrar lo invisibilizado.

La educación de la mujer será un hilo conductor básico para entender la microsociedad de escritoras como la recepción de su público, más o menos popular, pues, como ya se dijo al inicio, la instrucción pública y la integración cultural de las mujeres fue su “caballo de batalla” en esta centuria de interregnos.

Por otro lado, me he planteado contrastar las fuentes acreditadas, que vuelcan en estadísticas fiables el registro de ventas y la demanda de productos literarios avalados por la firma de las novelistas; lo que se confirma, tanto desde su posición de meras colaboradoras consortes, como por su condición de autoras nominadas y premiadas por

la crítica y el público desde sus inicios promocionales, a mediados del siglo XIX y hasta finales de los años cincuenta de mil novecientos.

En el análisis de sus cuentos y novelas, específicamente las de formato breve aunque también las más extensas, me he propuesto decantar los elementos de lo matérico literario: el tiempo y el espacio, las temáticas o la construcción de personajes (físicos o simbólicos), los mecanismos narrativos y sus recursos, para deslindar aquellos átomos transgresores y/o novedosos respecto de las estéticas dominantes para cada género narrativo; así como intentaré explicar las razones por las cuales aquellas apenas novelaron asuntos “espinosos” conectados con lo erótico o lo anticlerical, tan en boga desde el inicio del folletín entre los escritores menos tradicionalistas.

Aunque en la mayor parte de las temáticas de la novela popular predomina el asunto amoroso, me interesa abundar en la construcción de una mitología esencialmente femenina en relación con el modelo de heroína, además de las proyecciones del imaginario social burgués; esto es, la maternidad y la visión del futuro ciudadano encomendado a su custodia. Es decir, desde el “ángel del hogar” y la defensa del abolicionismo, hasta el progreso social y cultural de la Mujer tras el paso de la Vanguardia en nuestro país, tomando para ello modelos periféricos de procedencia europea más evolucionados y contrastados en ese instante histórico, tales como Francia, Suiza o Estados Unidos.

En ese aspecto de la concepción de lo sentimental, que actúa como reproche frente a las escritoras románticas pero también como carcasa constructiva de sus ficciones literarias, examinaré el impacto de la Naturaleza y del paisaje local como alegoría de “lo justo” y como compensación de una legislación social, insuficiente y retardataria. Una cuestión, por lo demás, que al discurrir de la centuria se traducirá en un nuevo género: la novela rosa y/o blanca de las autoras de la posguerra española.

En otro aspecto, pretendo dejar sentado que la actualización de la escritura en femenino, singular y diferente, encaja en las estéticas de moda de cada momento. Analizaré asimismo la autoría de novelistas adscritas a los “ismos” de turno, resaltando su peculiar contribución respecto de las inquietudes generacionales de sus compañeros de viaje.

Quisiera significar, en este sentido, el doble encadenamiento en la construcción de unos personajes afectados por los límites de la realidad social española, pero también el de

algunos otros emboscados en una sorda complicidad con sus oponentes, todo lo cual se había iniciado más abiertamente antes de la Guerra Civil.

Sin embargo, considero estéril un debate que se reproduce a cada tanto en los Medios como también en la Academia, en el que prevalecen sistemáticamente pareceres a la defensiva. Es evidente que la propia dinámica social ha ampliado los horizontes de nuestra capacidad lectora permitiéndonos discriminar lo que se compromete en la acción creadora de lo que se debate en la reacción mediatizada. En ese sentido, para evitar ser rebajadas a lo particular desde el universal masculino muchas narradoras niegan la literatura en femenino, pues afirmar la diferencia sexual no significa nada para estas. Retomo oportunamente una cita de J. F. Lyotard (*Féminité dans le métalangue*, París, 1977), quien discrepa de esta posición y afirma “que esa *neutralización* de la cuestión (relativa a la diferencia entre escritura masculina y femenina) es ella misma muy sospechosa, al igual que cuando alguien dice que no hace política, que no es ni de derecha ni de izquierda: todo el mundo comprende que es de derecha”.

Me pregunto si en este balance del liberalismo, que ahora agoniza, no sería decisivo superar la lectura lineal y refractaria de lo producido en un intervalo de nuestra historia de la literatura reciente; sobre todo, porque a ese libro le han faltado páginas, y se ha censurado durante demasiado tiempo una sumatoria de estilos, voces y géneros que han sido autorizados por el propio lector. Sucede que desde la toma de poder de la burguesía, el canon literario, paradójicamente, se ha organizado sobre una moral aristocratizante, que en su último prensado sólo sirve al mercado editorial, cuyos empresarios vienen premiando el prestigio del autor y el disfrute de cada relato con los mecanismos de la caja registradora.

CAPÍTULO II

2.1 MARCO SOCIOLOGICO: TESTIMONIOS DE LAS ESCRITORAS ISABELINAS

Con un siglo de retraso respecto de Francia e Inglaterra, en la transición de la lectura de novelas a la ficción de autor, la escritora española del primer tercio del s. XIX realizó un viaje tortuoso que comienza cuando traduzca por su cuenta, de manera autodidacta, a otras autoras; en parte como lectora, para satisfacer su inquietud por las novedades extranjeras, pero también para sentirse protagonista de las aventuras que los personajes femeninos experimentaron fuera de los estrechos límites de su realidad social.

H. Establier Pérez (2010), en un interesante artículo acerca de *La traducción de las escritoras inglesas y la novela española del primer tercio del siglo XIX*,⁴ describe la aparición, hacia 1750, de una nueva novela de aventuras escrita por mujeres en la que los personajes femeninos, como trasunto de su propia realidad; deben enfrentarse al espacio público “para reclamar su auténtica identidad o para limpiar su honor”; Se trata de un espacio dominado por los varones y del que han sido excluidas a consecuencia de la rígida separación de sexos en la Inglaterra de la Revolución Industrial. La trama está dominada por lo sentimental-amoroso y tiene las truculencias propias de toda violentación de la norma, que queda finalmente restablecida por el esperado final feliz. Las novelistas más traducidas por nuestras isabelinas fueron principalmente Ann Radcliffe y Elizabeth Helme. Su quehacer literario constituyó el patrón que sirvió de referencia a nuestras escritoras de novela histórica y sentimental, que nunca se acogieron al género gótico o de terror apenas cultivado en nuestro país, de modo general.

M. Arriaga Flórez, (2001) define la situación vivida por las escritoras en un pasado reciente como de “Cross-cultural o transcultural “, o sea, “rechazadas por la tradición literaria (masculina) y tachadas de monstruosas por los/las que pensaban que la práctica de la escritura no formaba parte de las funciones que debían desempeñar las mujeres”.⁵

De forma específica –continúa la autora–, una mujer escritora ha de examinar, asimilar y trascender las imágenes extremas de “Ángel” y “Monstruo” que los autores masculinos han generado para ella. Antes de que las mujeres podamos escribir, dijo W. Woolf, debemos prescindir del ideal estético, mediante el cual hemos sido “matadas”, para convertirnos en arte. De hecho, hasta hace bastante poco, la escritora ha tenido que definirse como una criatura misteriosa que reside dentro de estas imágenes, en eso que Mary Elizabeth Coleridge definió como “superficie de cristal”⁶.

En efecto, parece que la mujer representa los papeles que el varón creó para ella, luego se reconoce al otro lado. Con el tiempo, mientras escribe, llega a saber manejar a su favor, los recursos con los que ha sido inscrita y a negociar con ellos; una vez interiorizados, descartará la visión del “ojo ajeno” de su primera autoría.

¿Recreación? Una cruel experiencia que ha permitido que, un siglo después, una escritora reconocida como Carmen Laforet explicitara, en su galardonada novela *Nada* de mediados de 1940, los mecanismos de poder en las relaciones emocionales con un “otro” masculino, y estableciera una doble genealogía de las cuestiones de género: la de los valores adquiridos, que se hacen rígidos por una práctica social continuada, y la de los valores recreados, flexibles, que se prestan a anudar la experiencia de manera compleja, paso a paso, hasta tupir una red existencial narrable e inteligible. Eso y no otra cosa es un “universal” literario.

En la ficción, ese que parece dominar tus sentimientos reside dentro estando fuera, y no puedes combatirlo del todo sin provocar la muerte de estos dos personajes. La percepción del desdoblamiento forma parte de la modernidad desde el Barroco, pero exterioriza sus mecanismos ocultos (íntimos casi) a través de la puesta en escena de la subjetividad encarnada por otro. Este proceso no es ajeno ni marginal en ningún aspecto, y menos aún en las escrituras, ya que contribuye a redondear la visión de la sociedad española moderna, que se amplifica por la información de otras, acelerando el ritmo de perfeccionamiento de la maquinaria de lo impreso y del valor de sus creaciones cuando los progresivos hallazgos técnicos ajusten la imagen de un mundo envolvente. Este imago se reproducirá como verdad y realidad en el primer cuarto del s. XIX, en nuestro país, pendiente de nivelar la relación entre oferta y demanda para la popularización creciente de sus productos; lo que sucederá fundamentalmente en el ámbito de la prensa del liberalismo económico maduro.

Por otro lado y en lo que a novelística se refiere, conocer el libro de instrucciones es un comienzo, pero los avatares de su dinámica sólo se corrigen buscando dominar sus mecanismos. Si con la publicación de sus poemarios, las románticas isabelinas liberaron la percepción de su subjetividad haciéndola compartida; la oportunidad de crear tramas novelescas, en cualquiera de sus formatos, así como de articular sus ideas en papel prensa les permitió validar otra “paleta” para pintar la historia pasada y los desajustes del presente, y para matizar el color de los retratos con que se las había caracterizado.

En ese sentido, conviene comenzar por una de las más transgresoras, la poeta, dramaturga y novelista cubana, Gertrudis “Tula” Gómez de Avellaneda. Ella acusa de hipocresía a los que se expresan sin querer compartir “la común ansia de liberación por reivindicar la pasión de sus sentimientos” desde el yo lírico, tal y como la autora misma afirma a través de la cita de estos versos de Byron: “Cuando navegamos por los mares azulados, nuestros pensamientos son tan libres como el océano”. Y en su diálogo con esta emoción compartida, continúa la autora: “Su alma sublime y poética debió sentirlo así: la mía lo experimentó también”⁷ Ella explicita en sus declaraciones autobiográficas que es el hombre (Cepeda), al que le dedicó unas páginas cuasi epistolares, es realmente el que no está a la altura de su deseo.

En su poema, *El porqué de la inconstancia* (1840), la autora cubana –que había denunciado desde la colonia la posición subalterna de la mujer tanto como la del esclavo (*Saab*), y que gozaba de cierto predicamento entre los progresistas españoles–, ya había precisado el valor de la escritura en su experiencia, así como la mirada prejuiciosa de los varones sobre su sexo. En sus primeros versos, G. Gómez de Avellaneda expone una misma queja, la que con tanta justeza expresara unas centurias atrás la barroca mexicana, Sor Juana Inés de la Cruz, en sus redondillas:

Hombres necios que acusáis
a la mujer sin razón,
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis.

Y que la romántica cubana redefine en términos aún más concretos, pero de modo muy semejante:

Contra mi sexo te ensañas
y de inconstante lo acusas;
quizás porque así te excusas
de recibir cargo igual.

En *Poesías Líricas* (1869), “Tula” se aparta de los subterfugios de la comparación con poetisas comúnmente aceptadas y socialmente permitidas, que constituían una apelación muy habitual entre las románticas españolas, desnudando su identidad a fin de que penetremos en su yo más íntimo y más querido, que reivindica el apelativo cariñoso con que se la nombraba en el círculo familiar, el apodo que le dio su propia madre. Sólo el nombre, sin accidentes ni incidencias.

No soy *maga*, ni *sirena*,
ni *querub*, ni *pitonisa* (...)
Gertrudis tengo por nombre (...)
prescinde pues, te lo ruego,
de las Safo y Corinas,
simplemente mi nombre,
Gertrudis, Tula.
(Romance, Antología Poética, Cervantes virtual, 2000)

Todo ello implica que no puede haber una actitud más relevante ni más profundamente coetánea que la que se expresa en los límites de la resistencia a los usos establecidos, y las preferencias de los lectores de la burguesía metropolitana.

En ese aspecto acuerdo sin reservas, también para este periodo incipiente de escritura en femenino, los razonamientos filosóficos sobre la idea de “devenir y acontecimiento”. “Cualquier escritura en posición de descontrolar la pauta de la discursividad masculina—hegemónica compartirá el *devenir minoritario* (G. Deleuze, F. Guattari, 1994, pp. 108-112) de un femenino que opera como paradigma de desterritorialización de los

regímenes de poder y captura de la identidad normada y centrada por la cultura oficial”.

8

Siguiendo a la especialista en este periodo para la literatura, C. Simón Palmer (1983), en “Escritoras españolas del siglo XIX o el miedo a la marginación”, la época dorada de las escritoras isabelina es la que se extiende entre 1840 y 1860. El medio siglo se había iniciado con la promulgación del Real Decreto que establecía, por primera vez en nuestro país, la censura previa (2 de abril 1852), si bien será la ley Nocedal de 1857 el documento jurídico más restrictivo aprobado en la España isabelina, elaborado con el fin de frenar la “libertad ilimitada” revolucionaria. Este marco legal, tan vigilante, explica por sí solo el cuidado especial que debieron poner nuestras escritoras en no escandalizar a los poderosos, a los que, por lo demás, secundaron con férrea disciplina y una buena dosis de convicción moral, aunque no siempre política; de hecho, en las revistas femeninas se dispone de un editor responsable, garante de la idoneidad jurídica de los artículos no firmados.

De otro lado, poetas románticos como Antonio de Trueba (*Libro de los cantares*, 1851) no se explicaba la animadversión que existía ante la mujer escritora. “En su conversación y trato es modesta y sencilla, acepta el mundo tal como Dios lo ha hecho y atiende como primer deber a lo que la naturaleza y su estado le han impuesto, y tan nobles y elevadas considera las faenas domésticas como las literarias”.

En general, editores y articulistas se mostraron indulgentes si se trataba de cuentos infantiles, género que encontraban apropiado para que lo cultivase la mujer a causa de la exquisita delicadeza del bello sexo. Más severo se mostraba Gumersindo Laverde, Decano de la facultad libre de Filosofía y Letras (miembro del tribunal que concedió el Premio Extraordinario de Licenciatura a Marcelino Menéndez Pelayo), ferozmente antikrausista, Ese historiador de la filosofía y también poeta gallego recomendaba a las escritoras que no se dejasen llevar por la vanidad y el capricho, y mostraba una buena disposición hacia ellas, aunque siempre condicionada a que supiesen conciliar sus veleidades literarias con sus obligaciones domésticas y familiares.

Una realidad que podríamos calificar de “nudo gordiano” en el análisis de los progresos de la visibilización de lo femenino en la escritura, pues se verá amenazada con la llegada del franquismo. A la altura de 1884, todavía algunos varones cultivados se manifestaron, públicamente escandalizados, ante casos de mujeres excepcionales como

Rosario de Acuña, hoy prácticamente desconocida, cuando leyó sus poemas en el Ateneo Literario de Madrid usurpando el lugar que había sacralizado al “poeta”. Aquella singular y comprometida autora, espiritista y republicana socialista, había alzado su voz para declarar sus convicciones con la lectura de su poema, *Sentir y pensar*. Sucedió entonces que la escritora de corazón asturiano hizo que los hombres que la escucharon se vieran desplazados de sus localidades de primera; un hecho que fue sentido como peligroso precedente. La autora tuvo, además, serios problemas para estrenar su drama anticlerical, *El padre Juan*,⁹ y acabó formando por su cuenta una modesta compañía, y alquilando el teatro de la Alhambra al Conde de Michelena. La única representación, realizada el 3 de abril de 1892, alcanzó un rotundo éxito, pero al día siguiente el Gobierno Civil prohibía la obra, que en su versión escrita agotó en pocos días dos tiradas de dos mil ejemplares cada una.

Ningún panorama crítico es lineal, por lo que tampoco se registraron declaraciones de signo contrario, impecablemente argumentadas por cierto, como estas del Doctor Letamendi, quien en el capítulo dedicado a la Mujer en sus “Obras Completas”¹⁰ recurre a una digresión lingüística para explicitar razonadamente el igualitarismo que debiera imperar en una sociedad progresista. Ciertamente hoy estos mismos argumentos se tacharían de estériles, de haber sido propuestos por una catedrática de filología feminista, lo que desvela en su caso una visión plenamente contemporánea del asunto del sexismo.

Ahora, si ponemos en parangón dos claves, correspondientes, una á la expresión del lenguaje y otra al resultado de las costumbres, en esta forma:

Hombre {Varón/Mujer}); Hombre { ()/ Mujer},

Tendremos en la primera la expresión de la igualdad de derechos de entrambos sexos nacida de la equivalencia natural de éstos, y en la segunda la expresión de la servidumbre histórica en que todavía encontramos aquella criatura formada para ser, á un tiempo, amiga, esposa y complemento del varón. Más breve: la clave de la derecha es la expresión de una iniquidad histórica; el despotismo del hombre sobre la mujer: la clave de la izquierda es el programa del porvenir.

En una ocasión anterior, ante los trescientos alumnos de la Facultad de Medicina de Barcelona “poseídos de pasmo ante la presencia de una mujer en el aula”, el doctor Letamendi había argumentado, en coherencia con los principios liberales de los que partía, lo siguiente: “No admito para las humanas jerarquías limitación de edad, sexo ni raza, y sí sólo la naturalísima de la prueba de capacidad”. (*La Ilustración de la Mujer*, Barcelona, 1883, núm. 3, pp. 18-19)

En aquellas últimas décadas del siglo diecinueve ya había escritoras comprometidas con la educación para la igualdad de sexos y existía también un público receptivo, aunque minoritario, pues tanto higienistas como médicos, filólogos y pedagogos presentaron ponencias, en uno y otro sentido, en la celebración de los Congresos Pedagógicos¹¹ o en otras convocatorias, culturales o científicas. Sin embargo, la dominante general no se traducía en una apuesta por el progresismo, ya que sus expresiones eran y estaban limitadas por el marco legal del liberalismo constitucional monárquico que había generado un pensamiento burgués muy conservador aún. La inmensa mayoría de las escritoras optaron por hacerse portavoces de los valores tradicionales de la familia cristiana y defendieron la figura de la mujer, madre y esposa, para hacerse perdonar la “falta” de escribir. Algunas autoras, bien por subterfugio o por verdadero escrúpulo, forjaron una teoría poética de orden celestial que en otro tiempo pudo haber sido condenada procesalmente por la Iglesia Católica, quizás como anatema.

En *La Plegaria* (1851), Robustiana Armiño se inclinó por el arte de hacer poesía, descartando para la mujer otra escritura –sobre todo, la de novelas y cuentos que asociaba al mercado, al pecado del comercio –, mientras que sostuvo que serían redimidas de esta grave mácula, las poetisas, pues la Poesía era el arte de lo íntimamente puro que conectaba con lo virtuoso de la Virgen.

Faustina Sáez de Melgar se queja de Rogelia León en un artículo recordándole que “no ha mucho que nuestros padres miraban con marcado disgusto la afición de las mujeres a las letras” (Sánchez Llama, 2001, pp. 147-152). Este autor, en *Antología de la prensa isabelina escrita por mujeres (1843-1894)*, recoge las impresiones de Pilar Sinués de Marco, registradas en su biografía¹² sobre la propia Faustina, en donde esta apostilla acerca de la educación literaria de la mujer.

Quédale (a la mujer), pues, la literatura, pero como no se le educa para ella, como no se le dan libros, como no se le ha enseñado a otra cosa que a coser, y a tejer las medias para su familia, sólo un gran esfuerzo de su voluntad, sólo una vocación de esas tan fuertes que no se puede dudar son enviadas por Dios, es lo que la guía y sostiene en su penoso camino. (Sáez de Melgar, F., 2001: *La literatura en la mujer. Rogelia León*)

Gran interés ofrece el contenido de los escritos no literarios —especialmente los textos de las pedagogas— en los que se muestra claramente la formación escasamente impartida a las niñas en las más diversas materias: aritmética, moral, higiene, etc., que explicarían su conducta posterior. Destacan entre todas las aportaciones pedagógicas, las propuestas que publicitara Concepción Arenal acerca del compromiso con el valor del aprendizaje en la esfera femenina. Ella fue quien con mayor claridad denunció la situación de la mujer española y las dificultades para instruirse fuera de lo aconsejado en razón de su naturaleza originaria. El acceso de la mujer a la enseñanza universitaria estuvo prohibido en España, y no sólo era piedra de escándalo para los varones cultos, sino que se censuraba estrictamente en el círculo familiar. C. Arenal padeció esta limitación y, de hecho, hubo de esperar a que falleciera su madre para ingresar en las aulas, eso sí vestida de varón. Ella fue la primera mujer en protagonizar semejante odisea entre nuestras contemporáneas. Concha Arenal de Carrasco comenzará a colaborar con dificultad a partir de 1855 en el diario liberal de la tarde, *La Iberia*, que había mostrado su resistencia a publicar artículos científicos de pluma femenina. Hubo intercambio epistolar durante meses, pero, al fin, el editor de esta publicación, posiblemente presionado por el círculo de amistades de su marido, Fernando García de Carrasco, se decidió a imprimirlos, justificando arteramente la demora en la Sección de Variedades de su diario, un sábado 28 de julio de 1855.

La falta de espacio nos ha impedido hasta ahora insertar dos notables artículos que hace tiempo tenemos en nuestro poder, el uno sobre *Watt y sus invenciones*, y el otro sobre las *exposiciones industriales*. Hoy empezamos a hacerlo con tanto más gusto, cuanto que el primero de ellos es debido a la pluma de una señora que, durante muchos años, ha ocultado su sexo para asistir a las cátedras públicas, y en quien nadie sospecharía encontrar los profundos conocimientos que revela en las ciencias físico-matemáticas, y

que han sido generalmente patrimonio de las inteligencias varoniles. Por eso damos la preferencia, en el orden de publicación, al artículo sobre *Watt y sus invenciones* (...). (año II, número 341, pág. 4, cols. 2-3.):

Hay que tener en cuenta lo que escribió C. Arenal a su marido en una carta fechada el 17 de abril de 1850 y conservada por la familia –inédita hasta que la publicó Campo Alange en 1973¹³ – en donde se determinan los verdaderos intereses de esta ensayista, más cercanos al ámbito de la Facultad de Jurisprudencia que a los contenidos propios de los estudios de Medicina; y ello, a pesar de su seguimiento de las lecciones magistrales y de las conferencias impartidas por el catedrático y filósofo materialista, Pedro Mata Fontanet.

Iré esta tarde a oír a Mata, a ver cómo nos pinta frascos renversados, y nos dice los medios de conseguir la obtención de las sales, ácidos, óxidos y compuestos en uso. Después iré a dar un paseo si la tarde está apacible como promete, (Campo Alange, 1973, p. 88)

En este panorama asimétrico, incluso una pedagoga reputada como María Carbonell Sánchez (1894)¹⁴ proponía en sus textos un programa de enseñanza para las niñas de lo más retardatario, si evaluamos sus consideraciones acerca de la preparación educativa en relación con una promoción de futuras mujeres que habría de inaugurar el convulso siglo veinte Su plan de estudios se limitaba a nociones de Historia Natural casera, a fin de que supiera cómo alimentar a su propia familia; de Química, sólo la aplicada a la desinfección de las habitaciones, la obtención de lejía, o a la limpieza de muebles dorados, ropas, etc.; y ciertos rudimentos de Física relacionados con las operaciones de cocina. Esta esquemática noción de la Enseñanza estaba destinada, sin duda, a sostener una función de la mujer “asocial” y “aliteraria” que impediría a sus pupilas leer el mundo con un alfabeto a la altura de los descubrimientos y avatares de la compleja cultura de fin de siglo¹⁵.

Antes incluso en *El Periódico de las Damas* (1822), que pretendió ofrecer una literatura beneficiosa y educativa, se aseguraba que la mayor parte sólo lo leía para aprender

recetas de cocina; sin embargo, esto más bien parece una maldad ingenua, pues en otros medios periodísticos como en *El Buen Tono* se recoge la noticia de que “en España son muchas las casas de pensión y los colegios, donde a nuestras jóvenes se las enseña e instruye sobre ramos que del todo fueron desconocidos a nuestras madres”. (2º. p. 6, 1839). Educación pública, sí, pero con todos los límites, pues de lo que se trataba era de convertirlas en compañeras amables y competentes, buenas esposas y madres.

Enriqueta Lozano de Vélchez,¹⁶ una de las escritoras miembro de la primera generación, la de las nacidas antes de 1830, acomete el candente asunto del lugar de la mujer en la sociedad en su drama en verso, *La ruina del hogar* (1873). Una vez más, la propuesta tímidamente reivindicativa se queda en un amago escenificado, pues la escritora se inclina por resolver la acción dramática contentando a un público conservador, por lo finalmente denegará el uso de su libertad a la protagonista femenina. La madre de familia es física, metafóricamente ciega, y aunque sus hijos, Adela y Miguel, discuten el papel de la mujer en la sociedad contemporánea, al final de la obra, el padre confirma la “verdad” del título al pronunciar estas palabras:

Que sólo de la mujer la dulce misión serena consiste en ser hija buena y ejemplo de madres ser, y que en su santa quietud feliz y bella se siente si escritas lleva en la frente la bondad y la virtud. Mas ese afán de brillar que hoy a la mujer domina es, hija mía, la ruina de la dicha y del hogar (Final, Acto III)

En el art. 35 de la ley de Educación de 1838 se habla de “escuelas separadas de niñas, siempre que lo permitieran los recursos disponibles”. En este sentido, si nos remontamos al primer periodo isabelino se calcula que en 1841 sólo el 10% de la población española estaba alfabetizada, con lo que el cupo femenino no debió superar el 2%. Un dato estremecedor que nos lleva a la conclusión de que nuestras escritoras de la Hermandad Lírica, obligadas a la autoeducación, habrían recibido una instrucción muy rudimentaria.

Algunas, como la propia Carolina Coronado¹⁷, lo comentan en sus escritos de manera bastante explícita: “Mis estudios fueron todos ligeros porque nada estudié sino las

ciencias del pespunte y del bordado y del encaje extremeño” (Pérez González, 1999 p.16).

En su correspondencia epistolar con su introductor en Corte, Hartzembusch¹⁸, escribe: “Todavía las madres, como instigadas por su conciencia, reprenden a las muchachas por entregarse a un ejercicio que a ellas no les fue permitido”. Autodidactas por obligación, escriben sin instrucción: “sin conocer el castellano, aprendí sola el francés y el italiano y subí de un vuelo a leer a Tasso, Petrarca y Lamartine”. (Fonseca Ruiz, I., 1974 pp. 171-200)

En un artículo suyo del nº 7 de “Ellas”, Gaceta del Bello Sexo, de 8 de noviembre de 1851 titulado, *Defectos de la educación de la mujer*, se lee lo siguiente

Instruiros mujeres, madres dad una completa educación a vuestras hijas; jóvenes desechad esa preocupación que os hace juzgar tan mal de vuestra imaginación y talento (...) Convinceos que si en vez de ser un reducido número el de las mujeres que escriben y brillan en la literatura y las ciencias, os dedicarais en gran parte a fecundar el ingenio, ejerceríais un imperio más halagüeño y lisonjero que ese poder efímero debido a los pasajeros atractivos de la juventud, daríais constancia á los efectos que inspirais, os grangearíais homenajes sinceros, gozaríais de la estimación pública y reconquistaríais por último esa mitad que os pertenece en el mundo como mitad que sois de la primera criatura que formó el omnipotente.

El *Manual de Educación de la mujer* (1855) se centraba básicamente en la costura, en el arreglo corporal, y añadía unas exiguas notas sobre reglas de matemáticas y de catecismo, nociones de Geografía, Historia de España y de Europa y “conversaciones” sobre música, arte, francés e italiano. Para evitar errores de fe, las jóvenes no podían leer la Biblia, sino que se aprendían ciertas respuestas, una fórmula que ahora llamamos argumentario. Era la preparación exigible a quien iba a realizar una función subalterna en la sociedad.

Romero Tobar (1994)¹⁹, alude expresamente a la larga marcha de la alfabetización de las mujeres y a su contribución como uno de los factores que decidieron el cambio de mentalidad y, finalmente, las formas de recepción de la literatura en femenino.

A comienzos de la década de los 40 de 1800, en *Las españolas pintadas por ellas mismas*, al tratar de las escritoras románticas, se advertía: “Hablan y visten como la generalidad de las mujeres, sin esa exageración pedante que les atribuyen los que, al atacarlas tan mezquinamente, tratan de hundirlas”. (p. 154)²⁰

La prensa contribuyó a mantener el miedo a la educación femenina, insertando cartas de lectoras defensoras de su derecho a la ignorancia:

No me he enterado hasta ahora, ni pienso hacerlo de aquí en adelante de ningún libro que me enseñe a discurrir, como no sea repasar de cuando en cuando la Doctrina Cristiana, que es uno de los pocos libros que habrían de leer las mujeres y hasta pienso que muchos hombres. (*La Veu de Montserrat*, Vich, 1883, n. 15, pp.113-114)

La idea de “la emancipación intelectual” que defiende J. Massanés²¹ fue revolucionaria en su tiempo Su lucha sobre el derecho a la escritura de las mujeres se contiene en el *Discurso Preliminar*, dentro del volumen *Poesias* de 1841 y en el poema, *Resolución*. En parte de sus reflexiones se habla de la importancia del acceso a la educación, entablándose un planteamiento opuesto al sentir general de las mujeres de su generación. Esta preocupación la lleva a fundar una escuela en el año 1869.

Es preciso que se instruya a todas las mujeres, mas no de modo que se las convierta en pedantes egotistas; y continúa diciendo: (...) en su gabinete vierta raudales de elocuencia sobre unas hojas que la inmortalizarán tal vez, en la sociedad olvide que su nombre está impreso al frente de aquellas obras (...) déjese de tener por imposible y condenar el que la mujer presente a la luz pública los frutos de sus estudiosas tareas (...) tampoco teman que la instrucción en el bello sexo redunde en contra de sus ocupaciones domésticas. (Massanés, Josefa 1840, pp. 1- 8)

En Europa (sobre todo Francia) se juzga la necesidad de emancipar a la mujer puesto que la reforma de las leyes sólo iba a conseguir liberarlas de la tutela administrativa del marido, cuando era más útil influir a través suyo. Paradójicamente ese ideario, que nunca llegó a materializarse jurídicamente en nuestro país, se convierte en un “dogma político” en la España republicana, cuando su plena realización social se torne amenazante por el carácter manipulable de su intención de voto, influido por parte de sus maridos y confesores; como sabemos, una cuestión sutilmente compleja que enfrentará a socialistas y republicanas radicales en el debate acerca del sufragio universal en aquellas Cortes Constituyentes.

C. Jimeno de Flaquer había recomendado: “Hay que apoderarse del mando por sorpresa, por medio de dulce asedio y cariñoso asalto, jamás por capitulación” (*En el Salón...*, p.19). Su conducta parecía algo irremediable en la sociedad española que, desde su nacimiento, les adjudicaba determinados papeles funcionales en el interior del hogar. Ambiguamente, Carolina Coronado decía, en 1857, hablando de la vida de Josefa Massanés: “El juicio en una mujer es una cualidad tan rara como la sensibilidad en un hombre” (p.28)

Muchas de estas influyentes mujeres abandonarán su discurso reivindicativo para adoptar una posición protectora, recomendando la vida del hogar y la consagración a la familia, lo que suponía *de facto* fomentar una escasa instrucción para lograr la felicidad de sus maridos. Otras, como la combativa G. Gómez de Avellaneda que había explicitado en sus ediciones la voz reivindicativa “femenista”, dejarán de exhibirla en ese ámbito, si bien continuarán enarbolando la bandera de cierta autonomía de pensamiento en su vida privada.

Cuando el pensamiento poético de J. Massanés agonizaba, ya Rosalía de Castro advertirá a las que pretendieran iniciar esta carrera, que (este país) no perdonaba a las que se salían de los patrones establecidos y que era muy difícil que se le reconociera a una mujer sus propios méritos. Literalmente, “(...) por lo que a mí respecta, se dice muy corrientemente que mi marido trabaja sin cesar para hacerme inmortal”. (Carta a Eduarda, en *Obras completas*, p.1530)

Pero en este combate fue muy influyente el pensamiento de las más conservadoras, tales como Ángela Grassi o Pilar Sinués quienes siempre aconsejaron a las esposas, en sus artículos de prensa, que aprendieran a sufrir y a esperar si querían que su hogar fuera dichoso. Una recomendación que se filtraba en la piel de sus personajes femeninos convencionales, protagonistas de sus dramas y novelas. Al respecto de estos consejos para “otras” en relación con la vida de Pilar Sinués de Marco, se comenta con ironía, por parte de sus compañeros periodistas, la general costumbre que tenía esta influyente escritora y periodista de recibir a sus visitas en casa simulando estar ocupada en una labor, que por cierto nunca terminaba, y que usaba para publicitar sus cualidades domésticas. Paradójicamente y a pesar de su recetario del buen matrimonio, Sinués será abandonada por su marido en los últimos años de su vida.

Por su parte, Rosario de Acuña, que llegaría a ser desterrada por sus ideas, aconsejaba casarse con un abogado antes que desempeñar esta profesión en un bufete, “porque (ellas) tendrían las mismas funciones, sin género alguno de responsabilidades ni molestias”. (“Algo sobre la mujer”, en *Tiempo perdido*, Madrid, 1881)

Que el respaldo de los varones era condición obligada en cualquier empresa de orden social se observa al comprobar cuántas escritoras colocaron, entre el primero y segundo apellidos, el “de” que indicaba a las claras su estado civil. Así lo confirma V. López Cordón (1982), en “La situación de la mujer a finales del Antiguo Régimen (1760-1860)”, señalando como característico el uso del genitivo en los apellidos de las mujeres de clase burguesa. Esposas de periodistas y a su vez frecuentemente periodistas: Robustiana Armiño de Cuesta, Pilar Sinués de Marco, Ángela Grassi de Cuenca...: todas estas autoras isabelinas representaron la voz pública del comportamiento honesto y virtuoso, y asumieron la obligación didáctica de guiar a la mujer por esa inmejorable senda en sus colaboraciones en prensa. El sentido de consejo que tienen muchos de sus artículos puede advertirse perfectamente en éste de Ángela Grassi, *El año nuevo*, del que está tomado el siguiente párrafo: “Muchos años ha que os dirijo mi débil voz; muchos años ha que procuro, por cuantos medios se hallan a mi alcance, guiaros por el camino estrecho, pero seguro, del bien y de la virtud”. (El Museo Universal, año XI, 1867)

De nuevo encontramos similar tono sentencioso de predicadora espontánea de los valores católicos, que por otro lado siempre defendió, cuando recomienda: “engalanar vuestras almas para presentaros con decoro al banquete de los ángeles”. Sus

convicciones íntimas se deben a la lectura de textos morales y al seguimiento espiritual de las enseñanzas del padre Claret quien, como afirma entre otros C. Simón Palmer (1983), representaba la máxima autoridad moral de la época; el guía espiritual de las románticas sostenía que la esposa debía esperar el regreso a casa del esposo, “por impío, colérico, vicioso e inmoral que fuera”. Asimismo y para contrarrestar el temor de la Iglesia por el ávido interés de las lectoras en el consumo de novela sentimental, recomendaba la prohibición de esas lecturas a las mujeres jóvenes. Sin embargo, a mediados del s. XIX la Iglesia Católica debió asumir que la demanda de novela y folletín era creciente, también por parte de las “frágiles” mentes femeninas, quienes a pesar de sus enseñanzas también la acrecentaban, pues una buena parte de esos títulos que se vendían semanalmente en las publicaciones periódicas se debían a la pluma de las escritoras.

En esta aparente contradicción en el despegue de una literatura nacional burguesa, los artículos de crítica literaria de la prensa costumbrista, tanto como en la visión de la “literata” a través de personajes femeninos de comedia, se afirman los mismos prejuicios de la vieja sociedad fernandina. Al respecto, en una reciente publicación, editada y dirigida por P. Fernández y M. L. Ortega (2008)²², en el texto: *Antifeminismo y sátira en la lectora española del s. XIX*, M.I. Jiménez Morales expone algunas de las imágenes más estereotipadas sobre la lectora, desde una perspectiva conservadora, cuyo fin era el de moralizar sobre el germen de lo pernicioso que anida en lo “romántico”. Así, cita a la adolescente Matilde, de *Contigo, pan y cebolla*, (Gorostiza, 1833), que lee hasta altas horas de la madrugada, pero, –como añade la autora– no nos explica sus motivos. También en este mismo capítulo, se hace referencia a ciertos textos de Jacinto Salas y Quiroga, –*Lectura de mujeres* y *La hija de un escritor* –, publicados en la revista “Guadalhorce” en 1840, en los que apuesta por una lectura vigilada por los padres que conduzca a las jóvenes a comportarse con honestidad; es decir, lecturas exclusivamente morales.

Desde luego era común, entre los escritores más reconocidos que publicaron en prensa durante las décadas de 1840 y 1850, la satisfacción de no haber nacido en países donde el capricho sentimental, alimentado por la lectura y el tiempo destinado a la ficción, destruía los matrimonios; por lo mismo, la familia cristiana estaba desapareciendo por el abandono de los preceptos religiosos y los ejemplos de virtud.

Entre las escritoras y como espejo de esta tendencia, tomamos como referencia la figura de Pilar Sinués y su *Ángel del hogar* (1859). Desde su ejemplo, tendremos que insistir en que las isabelinas más que escribir para otros, ante los que tenían que fingir humildad, se esforzaron en “contar” a su círculo de la Hermandad, o a aquellas lectoras que podrían aprovechar sus consejos y opiniones. Sin embargo, aunque no pudieran confesarlo abiertamente, cuando comenzaron a publicar sus relatos en la expansiva prensa de mediados de siglo la factura de sus novelas, folletines o dramas, compulsada por sus maestros, traduce por sí solo sus ambiciones literarias, evidenciando que esperaban ser leídas, estrenadas y aplaudidas por un público amplio y agradecido. “Aquella noche de martirio me conquistó el perdón de haber escrito una novela y *Rosa* fue terminada en las horas del recreo con alguna mayor tranquilidad; pero en lugar de encontrar en su aparición la recompensa de unas fatigas, sólo alcancé por premio la incredulidad general...”. (Epílogo, p. 172, Biblioteca Moral y recreativa) Los sentimientos de piedad por el personaje de *Rosa* son intercambiables con los de autocompasión por la autora misma, que escribía de noche, en papeles sueltos de todos los tamaños y colores confundidos entre los listados de cuentas, que debe aprovechar las horas heladas de la madrugada para dar rienda suelta a su imaginación.

De ideología ultraconservadora, en línea con el propio Salas y Quiroga o Mesonero Romanos entre otros reconocidos autores y editores de prensa, Pilar Sinués defenderá un modelo de sociedad clasista y creyente que sustente su visión coherente de la vida española, y, sencillamente, lo traslada a las tramas de sus escritos novelescos. “Es verdad que la religión no tolera siervos ni tiranos, pero manda que haya ricos y pobres, señores y criados (...)”²³

También cerrará filas, la prestigiosa editora, con los adalides de una literatura “patriótica” frente a los excesos socialistas de los folletinistas franceses. Así en otro artículo arremete contra el A. Dumas de *Los tres mosqueteros* (1853), al que acusa de pervertir a las jovencitas.

Niñas hay, a quienes yo conozco, cuyos padres son tan respetables como respetados, que están devorando “Los Mosqueteros” y no han cumplido los ocho años, y su familia no halla inconveniente en que se enteren de las maldades de Milady, de los adúlteros amores de Mme de Bonancieux

y de la escandalosa pasión de la señorita Lavallière por el rey. (*El Ángel del Hogar*, 1859, en C. Bravo Villasante, 1985, p. 110)

Asimismo, la leemos componiendo una visión maternalista de las clases humildes, de los menestrales, a los que se atribuye la virtud de la honradez, que leo como semantización de la antigua Honra de los villanos. En el *Ángel del hogar*,²⁴ Pilar Sinués se inclina por la caridad como el mejor bálsamo para restañar las heridas de lo injusto.

Voy a ocuparme ahora de la educación y moralidad del pueblo. Del pueblo tan injustamente deprimido o tan apasionadamente ensalzado. He admirado a Sue (...) su profunda filosofía, su conocimiento del corazón humano, la belleza y ternura de su estilo me han conmovido siempre, por más que fuera yo todavía muy niña e inexperta, conocí sus obras. Mas ese socialismo, esa exageración en sus ideas, ese eterno pedir lo de los ricos para los pobres; esa obstinación en tratar de hacer creer que el ser noble y opulento es una patente de infamia y de maldad, me ha lastimado (...) Por más que declaméis, apóstoles de la igualdad, jamás ésta reinará en la tierra de un modo absoluto. Dios no lo quiere así. (Aparici y Gimeno, 1996 pp. 207-210)

Desde esta visión de la sociedad, P. Sinués al igual que otros autores de éxito, predica a través de sus personajes las virtudes del trabajo y la abnegación como los valores supremos, aquellos mismos difundidos por los sermones de la Iglesia Católica sin un ápice de crítica hacia las instituciones políticas que sostienen este orden de lo injusto entre sus gobernados. No hay sacerdotes ni reyes, sino categorías sociales genéricas y alegóricas: el pueblo (ricos y pobres), las virtudes y la palabra divina. Hasta su incursión en el territorio político contra los socialistas y sus verdades ilustradas, la acomete en tono moral, con el evangelio de la burguesía en la mano, temerosa de ideas e impulsos revolucionario ni siquiera filantrópicos.

La narradora y panegirista es partidaria de utilizar su talento en favor del equilibrio del sistema social capitalista y católico asumiendo el papel de madre y educadora, creando un ejemplo vivo de las virtudes de la mujer española. Sus escritos son andanadas contra ese otro tipo de “literata” orgullosa de su imaginación, de su yo y de su personalidad, que saca los pies de un plato ya decorado, del servicio de un menú decoroso y sobrio, del modelo de esposa y madre que abandona sus deberes familiares en favor de la pluma, que traiciona los valores sagrados del dulce *hogar*, un ideario que puede rastrearse hasta las “bondades” de la *Perfecta casada*, aunque la escritora incluye como distinguo sus votos en favor del talento de la mujer virtuosa y de que aflore la capacitación intelectual en su escritura:

Muy pocos seres se encuentran que sean defensores del talento de la mujer. Los hombres, en general, claman contra él, porque, preciso es confesarlo, su instinto orgulloso y egoísta, le hace desear que la condición de la mujer sea siempre esclava de la suya, como si el talento de esta débil mitad del género humano, pudiese ser nunca gemelo del talento del hombre. (*El Ángel del Hogar*, Madrid, [1881, T.I, p. 324])

¿Habilidad? ¿Argucias para seguir ostentando un puesto en la vida pública como escritora en pie de igualdad con su marido, J. Marco, un publicista de cierto renombre? Podríamos contestarnos de muchos modos, pero examinado el panorama de la prensa española, sus tribunas, y editoriales, lo que importa resaltar es que la novelista, cuentista y cronista ha alcanzado tal posición social que puede permitirse expresar sus puntos de vista con total libertad, participar y difundir los contenidos de las reformas educativas, pues sus opiniones la instituyen como modelo a imitar por las burguesas, al margen de la labor de las instituciones benéficas y de los apartados salones de la aristocracia ilustrada.

Es bien sabido que en España la literatura, lejos de enriquecer al que la cultiva, lo empobrece, porque en estos tiempos en que tanto se escribe es tan difícil encontrar un editor como un marido y tan difícil agotar la

edición de unas poesías como hallar un avaro generoso. ((*El Ángel del Hogar*, ed. 1855, pp. 223-224)

Se está dando un importante paso que abrirá la puerta a la “pluralidad” de ideas y a la defensa abierta y decidida en favor del contestado socialismo y del republicanismo radical, por parte de la siguiente generación de escritoras. Será a partir de la Restauración cuando comience a superarse aquella semblanza que Pilar Sinués reservaba a las escritoras que se apartaban del catecismo de las virtudes cristianas

Es tan egoísta, vana, insolidaria, caprichosa, desdeñosa, que no hay nada en su comportamiento que pueda ser apreciable, o sea no es real. No puede ser buena la mujer que descuida sus deberes; tal vez escriba con arte, pero no con verdad y convicción (...) La escritora que se aleja de su condición de mujer de su casa, se vuelve también casquivana, se torna la querida y no la esposa, es caro su vicio de escribir para la familia (...) (Ibid, p. 221)

En un interesante estudio a propósito de la “autobiografía” como recurso de lo literario por el hecho de existir una figura ajena, cual es la del lector, N. M. Valis (1989) aborda la beligerancia lingüística con que las escritoras de la “Hermandad Lírica” se defendieron de la agresividad que despertaron en su entorno social sus apuestas literarias. Significando a su vez que estas escritoras narraron lo que vieron en las vidas de otras como reflejo del propio sufrimiento “hasta la lágrima” que implicaba la escritura dentro de la misma cultura que las inscribía. Y, aunque el autor se centra principalmente en un corpus de sus “Poesías”, plantea el hecho asumido por las románticas de la denominación del femenino “poetisa”, como variante diferenciadora, para eludir el seguro anonimato. Sin embargo, refiere las refutaciones ironistas de Carolina Coronado en *Galería de poetas contemporáneos*, pero también de Rosalía de Castro en *El caballero de las botas azules* y en *Las literatas*, como discurso que las revaloriza desde una visión doble de su capacidad para versificar más allá de su tradicional vínculo con la Naturaleza. “La cultura en que estaba inmersa la mujer

escritora ya le desfiguraba la cara y voz, dictándole la identidad apropiada a su sexo y declarando persona non grata la personalidad autónoma femenina. Pero al negarle a la mujer escritora su autonomía individual se le amenazaba con dejarle en el anonimato. Y el anonimato significaba más que la desfiguración de la escritora. Significaba su anulación.”²⁵

Pero las escritoras también debieron ceñirse al ideal femenino de la época, pues pertenecían a esa clase media receptiva a las modas del vestir, es más, ellas comenzaron a escribir sobre ese asunto desde el principio. Entre otros imperativos que marcaron la conducta femenina en la sociedad en la que sobrevivieron cabe mencionar el culto estético a la fragilidad elegante, a la belleza delicada y estática, manierismos exigidos por la contemplación de un otro, desde luego masculino. Una compostura que, además de alojarse en el ámbito de lo artístico, se extendió al dietario produciendo desórdenes en la alimentación entre las mujeres de la alta clase media. Un fenómeno de alcance sociológico que parece repetirse cíclicamente, cada medio siglo en mi opinión, y que se renueva en los primeros años del siglo veinte, y más tarde en los años 60 y 2000, y que sólo en el siglo XXI comienza a identificarse como enfermedad mental, esto es, la anorexia nerviosa, que hoy está siendo fomentada por la industria del diseño textil.

Para el sostenimiento de su vida, las que escribieron tuvieron que contar con la ayuda económica del marido o al menos de la familia; de lo contrario, sus condiciones de supervivencia para las mujeres de la clase media eran realmente penosas. Algunas de estas escritoras románticas debieron dedicarse a la costura y al bordado –Victorina Sáez de Tejada, V. García Miranda, o Eladia Bautista y Patier, entre otras componentes de la Hermandad Lírica– como el único modo de economía, y para no abandonar su pasión de narradoras; razón por la cual muchas quedaron ciegas en la edad madura, entre cincuenta y sesenta años. Piénsese que en Madrid la luz de gas no se comienza a instalar hasta los años 50, sólo en las casas de la alta burguesía, así que la mayoría realizó sus labores, leyeron y tradujeron a la escasa luz de las lámparas de aceite, en pésimas condiciones, como las que nos revela la propia Pilar Sinués en un cuento autobiográfico citado con anterioridad.

El recurso al matrimonio, como forma de asegurarse la vida, estaba naturalizado socialmente y era de curso corriente en esta arqueología del saber femenino secular para su supervivencia. Más adelante volveré a este asunto, cuando se citen sobre este particular algunos artículos de Leopoldo Alas “Clarín” que abordan críticamente el

estado sacramental del matrimonio, en los que el escritor de *La Regenta* se refiera a ese componente de “negocio” que impide acordar con la pareja un verdadero y sincero amor. Casarse por poderes se consideró una conducta plenamente romántica. Conocemos los casos emblemáticos de Amalia Fenollosa y Peris, de una promoción anterior, pero también el de Pilar Sinués. Asimismo, la viudedad temprana y los segundos matrimonios fueron también exponenciales, así figuran los de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Vicenta García Miranda, pero particularmente el de Patrocinio de Biedma que quedó viuda a los 25 años después de haber perdido a sus tres hijos.

En efecto, aquellas escritoras célebres se casaron más de una vez y tuvieron un buen número de hijos para garantizar la continuidad familiar, compensando así la elevada tasa de mortalidad infantil. Más allá de las razones pragmáticas derivadas del uso del matrimonio, fueron muchas y muy notables las escritoras que trataron la esterilidad, o la pérdida de los hijos como un hecho sentidamente dramático en su existencia. La primera como fracaso personal, pues se consideraba frustrante el hecho no ser madre, una circunstancia que estaba muy mal vista socialmente también. Carolina Coronado, poco después de haber perdido ella misma un hijo cuando empezaba a balbucear, en referencia a su “Hermana”, la catalana Josefa Massanés i Dalmau que denomina la “Santa Teresa de Cataluña” y que tuvo la desdicha de ser estéril, escribe: “Sin un niño, la vida de la mujer es insoportable”. (*La Discusión*, Madrid, 17 junio, 1857)

La muerte es un tema clave para la escritura de las románticas. Si se trataba del fallecimiento de un familiar cercano, más aún de un hijo, esta aparece como una de los más característicos motivos de sus poesías. Se vive con desolación por el abandono físico, pero también por la falta de guía en lo mundano y es, junto a su reverso, el amor vital, la razón que les impulsó a mostrar en carne viva sus sentimientos más poéticos. Sin embargo tan definidor de nuestras creencias como pueblo, el fallecimiento del hijo o del esposo, estos hechos luctuosos sirvieron al inicio de varias carreras literarias, al igual que el óbito de las autoras impulsó la publicación de sus trabajos literarios por parte de sus familias y amistades cercanas.

Este es el contexto en el que los escritores más correctos siguieron multiplicando los tipos femeninos y sus diversos atributos como fantasía literaria, mientras que las “pioneras del periodismo” los clonaban aguzando sus rasgos menos sombríos, o realzando los más perfectos. Ellas añadían viveza al espacio interior que conocían muy

bien, y engrandecían el aspecto majestuoso de otras plazas; ellas recalificaban de pecaminoso el mundo de tugurios y burdeles donde se guarecía la mujer serpiente que poblaba las fantasías de sus esposos y hermanos torneando la identidad burguesa decadentista de finales de siglo. Pero, de otro lado, tuvieron el acierto de convertir en criaturas de papel a esclavos de las colonias y a los “niños-soldado” que combatían en las guerras coloniales, en el Norte de África, reivindicando su liberación del yugo y del horror con la pasión que les infundía el suyo propio

Un aspecto destacable del aprendizaje sobre sí mismas estaba ya escrito varios siglos antes, pues, además de su receptividad a la escritura literaria, la mujer con rentas estuvo bien situada en la cadena de distribución y venta de libros. Está acreditado por numerosos estudios que la mujer fue ávida lectora, tañedora de texturas y mercader de las que mejor sonaban. Desde el s. XVII se documenta su presencia en el mercadeo del libro, como viudas generalmente aunque no sólo. Una realidad que siguió siendo cierta durante la modernidad, especialmente con el desarrollo de la prensa periódica y de sus colecciones literarias hasta la decadencia del sector editorial a comienzos del siglo veintiuno.

Desde su posición de lectoras modernas, y más tarde como editoras de la prensa costumbrista, evaluaron los personajes que las representaban al otro lado de aquella “superficie acristalada”, ambicionaron su ser o se odiaron por la mirada masculina, dulcificaron las aristas de los personajes más ásperos pero, sobre todo, entablaron una dialéctica íntima con los escritores que las prefiguraban de maneras despiadadas, sublimadas, pero insólitas.

Desde la consistencia inestable de sus vidas intuyeron que la creación literaria era una construcción idealizada de lo “real” en cada una de sus particulares circunstancias, pues este sesgo atraviesa su correspondencia y sus diarios, vibra en las conversaciones transcritas por sus amantes y también por sus protectores. Sabían qué se esperaba de sus virtudes y qué se criticaba de sus defectos y conocían toda la colección de modelos femeninos: por edades o condición social, por configuración física y por procedencia geográfica, pues, ya compulsados, los retocaron con su pluma en las colecciones como la de Mujeres pintadas por sí mismas.²⁶

¿Cómo no podrían, entonces, comparar la vida real con la libresca?

Otra cuestión diferente es el afán de ser leídas a través de sus propias claves y de manera más generalizada, no sólo por sus amistades. En ese aspecto, estaremos hablando de Crítica literaria, que no de escritura, de Historia de la Literatura, aunque no de texto literario. Las “modernas”, ya desde la Ilustración, supieron cuándo era el momento de reivindicarse, de entrar en escena y comenzar a hablar de sí mismas *per se*. (F. Maqueda Abreu, 2008).

Me ha interesado especialmente, en otro trabajo de investigación anterior y también por mi condición de escritora, ese aspecto de lo especular, de la mujer como lectora de su propia representación. Como lectora temprana de *La Regenta* (1884), me apasiona tanto el análisis como las renovadas conclusiones que atañen a la figuración y significaciones de este personaje emblemático de la literatura realista, el de Ana Ozores, forjado por la pluma de Leopoldo Alas Clarín en un momento en que se muestra aliado y cómplice de las reivindicaciones femeninas más urgentes. Crítico literario y escritor treintañero por entonces, Clarín vuelca en esta obra de sus inicio los sueños de progreso social y cultural de su tiempo, los temores de adolescencia y de juventud, sus crisis espirituales; comprometido como estaba con la transformación de España, desde los modos del Antiguo Régimen a la visión materialista del Capitalismo que se hace patente a partir de *La Gloriosa*. Son realidades que este escritor y ensayista notable vive y plasma en la ficción de esta novela fundamental por medio de un diálogo “interior” con su personaje principal: Ana Ozores, un *alter ego* con quien comparte los avatares de las amortizaciones y las conspiraciones románticas, los altibajos de las revoluciones burguesas y, más tarde, los pactos de la Restauración para mantener la alianza entre la Corona, la Iglesia y el caciquismo. En fin, una España que estaba por hacer en las esencias de lo formal democrático.

En *El amor y la economía* (Y. Lissorges, 1981)²⁷ escribirá Leopoldo Alas acerca de la falta de amor de las casadas que han ido al matrimonio “porque lo primero de todo es vivir”.

(Para) la joven de la clase media, sin dote por lo general, todo su porvenir n está encerrado en atrapar marido; la lucha por la existencia se determina en este sentido. En él se conduce como el hombre en los negocios ¿Que un negocio sale mal? Pues a otro. A esto le llamamos

entre nosotros, actividad, valor, inteligencia, etc; en la mujer, infidelidad, falsía, astucia, egoísmo... ¡Qué sé yo! (...) Una de dos: o hagamos ricos a todos los hombres para que la mujer pueda escoger, no según la economía sino según el amor, o... y esta es mi tesis... o pongamos a la mujer en condiciones de ganarse la vida, de ser económicamente libre, independiente”

Ya en *El Solfeo*, (22 de febrero, 1878) escribe que “el hombre ha prostituido a la mujer” y responsabiliza de esta gestión a la Iglesia y a los legisladores.

Es verdad que el autor que había predicado a finales de los años 70 la necesidad de liberar económicamente a la mujer para que pudiera emanciparse, y evitar la filiación del matrimonio como única forma de supervivencia; ahora, a finales de los años 90, aborde la desigualdad de géneros como algo natural y hasta como un asunto de lógica interna. Acabará rebelándose contra los ideales de la Europa democrática, igualitaria, liberadora, que también quiere la igualdad jurídica de los sexos.²⁸

Veinte años después ese joven Clarín ha virado hacia un conservadurismo “ambiental” deudor del pensamiento misógino de Nietzsche. Precisamente en un artículo titulado: *Nietzsche y las mujeres* (*El Español*, 6 y 7 septiembre-1899) apoya la institución matrimonial, que califica como la forma de salvación de la vida cotidiana. “Eso es lo más grande que se ha hecho en el mundo por la verdadera, natural, dignidad de la mujer” .Será el momento del enfrentamiento con E. Pardo Bazán, a propósito de la *Tristana* (1892) de Galdós, a quien define como “un caso de esclavitud moral de la mujer”.

En *Madrid Cómico*, (2 diciembre 1899), el autor ironiza sobre el Feminismo y el *marimachismo*, que declara insufrible, y matiza que lo que predomina en la mujer es el sentimiento, el inconsciente, el pensar a través del mecanismo de la ensoñación... ¡Tan surrealista después de todo! En esa misma revista, ocho años antes, había sido aún más rotundo y ofensivo al declarar que el cerebro en la mujer era peligroso y la “masculiniza”. Clarín reconoce que hay intelectuales a lo femenino (Safo, George Sand), pero “¿Tiene una Señora derecho a escribir como un hombre? Es indudable.

Como llegará a tenerlo para sentarse en el Congreso. Al hombre le quedará el recurso de no casarse con una diputada” (Museum, pp. 54 y ss).

Pero no se trata aquí de calibrar el grado de coherencia ideológica de un autor a lo largo de su vida, pues vida y literatura tienen un trato desigual, sino de examinar la creación verosímil y hasta verídica de un personaje por él creado, desde el que se reivindica un trato digno a la mujer y se denuncia a la sociedad que la condena a soportar servidumbres de todo tipo para sobrevivir. Además lo hace en un momento de su creación literaria de juventud en el que apuesta por una España verdaderamente progresista.

Y es ese juicio integral a Clarín a costa de sus años de madurez, invalidando los materiales creados por Leopoldo Alas, así como la denuncia social que rezuman las páginas de *La Regenta*., [comparto con I. Navas Ocaña (2003 y 2008)], en el que yerra el análisis de un Feminismo humanista “empeñado en la lectura arquetípica de los géneros que atrapa la esencia femenina en su trágico existir, imposibilitando su transformación”; asimismo sostengo que, en efecto, anula su consistencia vital, su “facticidad”, diría Simone de Beauvoir, que fluye en el magma de la Historia para convertirla en símbolo y mito.

Una mirada que también ha merecido el rechazo de la crítica feminista es la inspirada en el materialismo cultural “a lo luckacs”. A este respecto cabe citarse a Diane F. Urey (1979)²⁹, quien explica la pasión de Ana Ozores por los libros como la búsqueda de la propia identidad. “Por eso, Ana reescribe esos libros y los hace hablar de acuerdo con sus deseos, creándose así un «endless intertextual process» (interminable proceso intertextual)”.

Pero lo curioso, y lo verdaderamente interesante, –afirma Navas Ocaña– es que, en pos de la teoría del reflejo que apuesta por el verismo de la representación, la actitud de Clarín en *La Regenta* llegue a ser enjuiciada de forma totalmente diferente, contradictoria incluso. Mientras En un contrasentido, destaca nuestra autora, Lisa Gerrard defiende el Feminismo de la novela y lo justifica con un dato que se pretende objetivo –el liberalismo del joven Clarín–, Sara Schifter (1982) niega ese Feminismo con una estrategia similar: la presencia de las teorías clarinianas sobre el determinismo biológico en la representación de Ana Ozores.

Un mismo planteamiento realista produce, por tanto, –concluye– inferencias bien distintas. Este tipo de crítica, que en ningún caso se cuestiona la existencia de una única verdad en el texto, de la que el autor es el garante último, no duda tampoco en ofrecer su lectura de ese texto como si se tratase de la única y verdadera lectura posible. Confrontar, sin embargo, estas verdades absolutas no nos conducen sino a la convicción de su relativismo, observa Navas Ocaña (2003, pp. 217-226)³⁰

(...) Sin embargo, no hay que menospreciar, en mi opinión, el valor de este tipo de crítica, propia de una fase inicial de desarrollo del Feminismo y por ello interesada en hacer visible la difícil situación de las mujeres en una sociedad dominada durante mucho tiempo por valores patriarcales.

Se incluye además un repaso crítico sobre la cuestión que introduce las teorías psicoanalíticas de J. Mandrell,³¹ que incluye a Freud tanto como a Lacan en relación con la trascendencia en la literatura realista de las figuras representativas de la seducción carnal de Don Juan Tenorio y de la agitación mística de Santa Teresa, “constitutivas de *the two extremes of desire* en la novela”, que llegan incluso a entrar en conflicto. Desde su concepción del personaje y su misión como seductor, encuentra en este tipo de deseo una variante más del masculino,” lo que se justifica tanto por la caída Ana, si no en los brazos de Fermín, en los de Álvaro, y abandonando sus lecturas místicas”. También J. Mandrell acaba responsabilizando a Clarín de la transmutación del deseo femenino en una variante más del masculino, convirtiéndolo en el principal aval de la verdad del texto. Por esta razón, considera la autora que su análisis no está tan lejos de la crítica feminista humanista..

Una mirada esclarecedora, caleidoscópica, es la que nos ofrece la profesora Navas Ocaña que abarca una red de preguntas y respuestas, un entramado muy útil para cualquier investigadora que, como yo misma, quiera flexibilizar su perspectiva evitando revisionismos arcaizantes, así como actualizar su lectura en otras claves metodológicas complementarias. Ciertamente, la mayoría de los géneros literarios han sido ideados por autores masculinos para contar relatos épicos sobre su posición en el mundo. En el liberalismo, se tratará del ascenso de un héroe de clase media quien, tras resolver todos

los conflictos que se le interponen, consigue el merecido ascenso social y económico. Haciendo la evidente trasposición de papeles, cuando la protagonista sea una heroína conseguirá su ascesis a través de un héroe.

2.2. LA NOVELA HISTÓRICA ORIGINAL

Entre las varias teorías que se conocen del alcance de este género, cabe incluir la perspectiva de que en las novelas históricas del romanticismo español se buscara una suerte de paralelismos con los problemas contemporáneos, a fin de construir la nueva cultura de lo nacional; el extenso corpus producido que se relaciona con obras acerca de las luchas de bandos medievales como telón de fondo, no sólo entre las escritoras isabelinas, se ha querido interpretar como escenario de las guerras carlistas, de igual modo que la frecuente aparición de los problemas resultantes de la disolución de la Orden del Temple en este género serían concomitantes a los procesos de desamortización que llevó a cabo el estado liberal, singularmente la emprendida por el ministro de Hacienda, Madoz.

En cierto modo así lo ratifica M. Almela Boix en su artículo: *La novela histórica española durante el siglo XIX*, que aparece en *Reflexiones sobre la novela histórica*:

“La novela histórica es aquella que sitúa a personajes y acontecimientos inventados en una secuencia de acontecimientos históricos pretéritos, pretendiendo explicar la historia pública real y la individual ficticia mediante la fusión del mundo histórico y el inventado en un mismo universo”. (Almela, 2006: 99).

La crítica literaria española, ya en los años 50, señala *El señor de Bembibre*, de E. Gil y Carrasco (1815-1846), como el inicio en España de la novela histórica romántica por su desplazamiento de la voluntad divina en favor de la decisión del individuo que rechaza el sistema de creencias vigente y se piensa dueño de su destino; aunque, también en esta obra, contradictoriamente a sus impulsos vitales, la resolución del conflicto se lleva a cabo a través de los sacramentos. La muerte cristiana de la protagonista, justo antes de realizar su resolución amorosa, evita el enfrentamiento y la desafección en relación con los valores de la Tradición.

Siguiendo el patrón estipulado por J.I. Ferreras, quien considera contenida esta variante del género novelístico en un solo autor, Walter Scott, en “*El señor de Bembibre*, y ello por ser esta una de las últimas novelas históricas de la época en hacer un uso serio de la documentación erudita. Un criterio que se convirtió en categoría. Al final de los años cuarenta hay un marcado cambio de orientación hacia historias puramente imaginativas,

situadas en un pasado convencional que no presta ninguna atención al rigor histórico o a la reinterpretación de acontecimientos pasados”. (D. L. Shaw, 1993, p. 80)³²

E. Anderson Imbert, en *Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX*, puntualiza: “Llamamos novelas históricas a las que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista. Esa acción, por imaginaria que sea, tiene que entrelazarse por lo menos con un hecho histórico significativo. Los materiales tomados de la historia pueden ser modificados o no; pero aun en los casos en que permanecen verdaderos, al fundirse en una estructura novelesca cambian de valor y se pone a cumplir una función estética, no intelectual. Es decir, que los objetos históricos se transmutan en objetos artísticos (Anderson, 1966: 251).

Cuando la novela se tiña de impresiones “naturalistas” y, situada en su momento histórico cuente lo que le sucede a las clases populares en su desesperante esfuerzo por sobrevivir; es decir, a imitación de los folletinistas franceses, la censura volverá a alzarse contra los que así lo pretendieron, y los escenarios principales volverán a ser los del pasado lejano, o se construirán como una suma de escenas pintorescas de tipos y cuadros, un procedimiento que iluminará el auge del Costumbrismo.

En opinión de D. L. Shaw, en su análisis del devenir de la prosa posromántica, no se puede excluir el peso de la censura previa de novelas que había sido abrogada en 1834, pero que cuya vigencia fue restablecida en 1852 permaneciendo inalterada hasta el advenimiento de La Gloriosa. Entre los principales autores que, en su opinión, más contribuyeron a esta primera fase de la novela histórica estaban M. Fernández y González (1821-1888), F. Navarro Villoslada (1818-1895) y W. Ayguals de Izco (1801-1873).

En referencia al exhaustivo estudio de este capítulo de la novela histórica realizado por J.I. Ferreras (1972), este autor llama la atención sobre el hecho de que algunas de las novelas de la Avellaneda y *El Dios del siglo* (1848), de J. Salas, ya empezaban a reflejar indirectamente las luchas y preocupaciones político-sociales de su propia época. En este sentido marcan la transición a la novela de costumbres sociales o novela de ideas que hizo su aparición después de 1845”. (p. 87)

Pero, más allá de los distinguos sobre la definición “verdadera” de novela histórica que aún hoy permanecen en el ámbito de la crítica literaria, conviene que retornemos también el escenario primigenio desde el que las escritoras isabelinas podrían narrar la

historia de España; esto es, reintentar una valoración plausible de la posición “real” que ostentaron aquellas “pioneras del periodismo” y de la literatura. Plausiblemente las escritoras románticas, para ser incluidas en la nómina de periódicos y conseguir suscripciones, tuvieron que atenerse al criterio común y general de los editores, que no era otro que el de “superventas”, y probar a identificarse con las heroínas de sus lecturas. Debieron y quisieron hacer un calco imitando los perfiles, afilando su lápiz para elegir entre la multiplicidad de personajes femeninos, ya creados, aquellos con los que se veían más identificadas y quizás también a los que más detestaron.

Esta esquizofrenia de la autoría, que se fragua desde la lectura y la traducción de novelas de otras autoras foráneas, generará argumentos, tramas y personajes “fishing”, manieristas, al modo de los más arquetípicos y canónicos de la novelística: histórica y del folletín, pero excluyendo de sus novelas “originales” la descripción de un espacio y un tiempo históricos documentados, pues las mujeres españolas tardaron en viajar solas, y eso escasamente, y su idea del paso del tiempo no se plasma de igual modo cuando se concibe en interiores y late a otro compás a través del ventanal de su gabinete de burguesas. Así pues, aunque los personajes se inscriben en una suerte de atemporalidad, sus vivencias en lo sentimental equivalen al conflicto y a los valores del idilio burgués. En eso consiste la ficción de estas escritoras, su contribución a un género que tampoco sus contemporáneos pudieron abordar plenamente hasta la Restauración. A las escritoras románticas se les prohibió abordar los problemas de justicia social, incluida la que se cometía sobre ellas, desde otro ángulo que no fuera el de la queja maternal.

En su descripción de personajes de ambos géneros asoman rasgos de la vestimenta, y semblanzas de su constitución física que responden a una noción del gusto de su tiempo; es decir, que son tratados como si de una crónica de modas se tratara; lo que sería coherente con las prácticas de escritura más frecuente y extendida entre nuestras románticas, cuya primera oportunidad de publicar les fue concedida en la prensa especializada para la lectura de un público esencialmente femenino. En cuanto a los paisajes de la Naturaleza, más que los urbanos, las metáforas empleadas son las mismas que se reconocen en sus poemarios. Primero fueron lectoras ávidas de novelas folletinescas francesas y, más tarde, escritoras de esos mismos folletines, a la española, que impregnaron de sus propias aspiraciones vitales.

Ciertamente, como en otros aspectos de la narrativa también en las novelas históricas, la censura previa de los valores sociales que deberían transmitir, limitaba la acometida de otras tramas que no fueran las heredadas. Aunque el liberalismo había cambiado el sistema de valores en lo público, el nicho de lo privado debía permanecer intocado pues pertenecía al ámbito de lo biológico-reproductivo, y la armonía familiar era ya un hecho instaurado desde las tesis de Moratín, aunque la costumbre de planificar los matrimonios de conveniencia no decayó hasta mucho después. Además hasta bien entrado el siglo XX las novelistas españolas deben enfrentarse, por el solo hecho de escribir y publicar, a un pecado de orgullo; así pues sus inclinaciones “íntimas” que podían haberlas tentado a indagar en los aspectos centrales de la psicología de sus personajes, y de igual modo a sacar conclusiones más radicales sobre el orden social existente, (aunque desplazado a otros tiempos históricos como puro marco), les hubiera impedido seguir publicando. Se perdió para ellas la oportunidad de producir desde aquella visión del romanticismo más revulsivo, pero en sus poemas se atisba una idea de “monólogo interior” que, sin embargo, las novelas de tesis del realismo incorporarán desde la invasión de la psique femenina, pero ante todo desde la impostación de la voz de un narrador masculino que se adentra en la sentimentalidad femenina.

Un hecho, este del eco de la “voz interior”, que puede comprobarse si se analizan a fondo sus poemas más intimistas, (que no los de circunstancias), producidos por el yo poético de varias de estas escritoras de la “Hermandad Lírica” (J. Massanés, A. Fenollosa, C. Coronado, G. Gómez de Avellaneda...), en sus composiciones adoloridas por la pérdida trágica del padre o de los hijos. En estas “falsas elegías” se halla muy presente la introspección, en un rincón de su espíritu, desde donde se abre el parlamento con un otro irreal que es traído carnalmente a este último banquete del homenaje.

En cuanto a la novela histórica y sus condiciones de producción, como se estima desde la perspectiva del materialismo dialéctico, la construcción del sujeto en la Nación –en España e Hispanoamérica–, se genera sobre un rastro de sangre que invadirá ideológicamente el relato novelado. Si aceptamos esta tesis, observaremos que se ha contraído una deuda con el drama histórico y que su adaptación a lo novelesco no añade nada nuevo; tampoco, en el caso imitativo de los dramas de las escritoras en los que este rastro está también coagulado por una suerte de “efectos especiales”. Se trata de un montaje visual que apenas tiene concomitancias con lo real histórico en nuestro país, en

el paso demorado del liberalismo constitucional tras la etapa absolutista que se cerró con el reinado de Fernando VII.

Efectivamente, a pesar del relativo éxito de público, la novela histórica no será un género hegemónico, ya que el nuevo héroe del Estado liberal no puede situarse dentro o fuera, sino en una perfecta división de esferas que permitan asistir al estado público que lo administra para atender sus negocios en el ámbito privado. Desde esa perspectiva dialéctica, la novela histórica no estará unida al poder político y económico dominante, y lo que primará será la crítica de un presente histórico en el que se ven las características de un pasado que los autores no quieren repetir. Por eso, la historia que se cuenta es la historia del presente. Así pues, tanto en las de la historia reciente como en las de la historia pasada lo que se relata es un drama burgués, mejor o peor conducido desde ambas riberas de la novela histórica.

En referencia a J. I. Ferreras (1998) en *Benito Pérez Galdós y la invención de la novela histórica nacional*, estas narraciones son de tema preferentemente medieval, o tratan de los Siglos de Oro, y de esas las hay a centenares en España, en su opinión. En un trabajo anterior del mismo autor, *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica (1830-1870)*, fechado en 1976, el número de escritoras de novela histórica allí censadas es de ocho en total.

“Si bien, entre todos los estudios relativos a novela histórica, apenas se han podido hallar más de una treintena de mujeres escritoras, y ello es sorprendente por el furor que causó su lectura tanto en España como en Hispanoamérica. Escritoras isabelinas como Pilar Sinués, que se iniciaron en esta variante, derivarán con prontitud hacia la novela costumbrista”.

Para comprender mejor el alcance del debate sobre la constitución interna de la novela histórica habrá que analizar la discusión que sostuvieron Lukács y Ferreras, a propósito de sus orígenes y su misión en las literaturas nacionales. G. Lukács centró parte de sus digresiones sobre el asunto en *La novela histórica* (1966) en demostrar que no era romántico por el hecho de elegir héroes medianos, mientras que J.I. Ferreras defenderá que lo verdaderamente romántico es “su visión ruptural del mundo”.

“La novela histórica es la novela del universo voluntario, la novela que intenta escapar, para salvaguardar su ruptura, por el camino de la historia pasada” (Ferrerías, 1976: 30-31). Así este autor sugiere una ruptura que puede ser regresiva o progresiva con respecto al mundo en el que vive el autor. Esta teoría que parte de su concepción romántica del mundo, deja ciertos cabos sin atar y, desde mi punto de vista, no explica suficientemente en qué consiste este otro tipo de género novelesco o al menos en qué se diferencia del abundante drama histórico anterior. Por ello puede afirmarse que en el s. XIX ya existieron novelas históricas. J.I. Ferrerías insiste en que el género así conceptualizado responde a las nuevas necesidades ideológicas de la burguesía emergente, y acierta al concluir que uno de sus principales objetivos es “dotarse de antepasados presentables”

Pero, ¿por qué aparece en el s. XIX? La respuesta de Lukács es contundente, porque la experiencia histórica llega a las masas con la Guerra de la Independencia; como más tarde, con la independencia colonial y el control político de la burguesía, estas construirán la Historia a su medida. Dicho de otro modo, el pasado comienza a cobrar sentido precisamente dentro de los parámetros de la ideología burguesa cuando se imponga una mirada nacional que haga frente a la organización señorial, a la colonia y, ante todo, a la centralización borbónica en la persona del monarca. La novela en general y este género en particular están intensamente politizados.

En este sentido, J. Domínguez Caparrós, concluye “si yo he interpretado bien el pensamiento de G. Lukács sobre la novela histórica, podría proponer una caracterización como la siguiente: “novela histórica es la que trata del pasado, con verdadero sentido histórico (es decir, respetando las peculiaridades de tal pasado), e intenta revitalizarlo en una creación realista que pone en primer término los acontecimientos que transforman la vida social y los personajes que mejor representan la época; esta creación histórica se hace desde unas preocupaciones que tienen que ver con la época en que se escribe, y es inevitable que haya anacronismos, pues lo contrario sería hacer historia en un sentido arqueológico”. (Domínguez, 2000, p.24)³³.

En relación con el concepto mismo de novela histórica y su clasificación, referidos al material elegido y a la perspectiva cronológica desde la que se organizan este tipo de relatos, A. I. García Herranz (2009) pone en juego las distintas credenciales de las que parte la enconada crítica literaria. Su visión más o menos apegada a las ideas de lo

tradicional, al modo de Walter Scott, permiten hablar de novela histórica romántica así como de las diferencias con los “episodios nacionales”, al modo de los novelistas realistas como Galdós, de orientación más subjetiva, por la aproximación cronológica de este mismo y sus seguidores a los acontecimientos narrados.

En este orden de cosas es también plenamente contributiva la visión de Fernando Unzueta (1996),³⁴ quien destaca el papel que ha jugado la crítica literaria en la perpetuación de este espejismo, mencionando las inexactitudes que contenía el tratado de George Lukács, *La novela histórica* (1976), en donde se obviaron los rasgos más “románticos” de las novelas de Walter Scott para dar coherencia a la lectura realista y social que hizo de su producción, a fin de que se aproximaran a la novela burguesa.

“En esta interpretación, entonces, se establece una continuidad narrativa entre los géneros históricos con los que no lo son; la diferencia residiría únicamente en el plano referencial”. (p. 45).

Como explica Juan Carlos Rodríguez (2008), en *Las literaturas nacionales o el ombligo de los espíritus*, se trata de poner la Historia sobre el escenario; esto es, de crear una identificación o distanciamiento, a través del cual el sujeto pueda reconocerse como perteneciente a una comunidad de hombres libres e iguales que forman parte del contrato social; aunque, ciertamente, no todos están inscritos de igual modo ni con las mismas capacidades. La clave en el Capitalismo es la separación de la política y la economía, esto es evidente por ejemplo en el nivel de lo burocrático. Mientras que en el absolutismo, un puesto pertenece al que lo ocupa, en el Estado liberal la propiedad del puesto es suya y no del individuo que se emplea a su servicio. Únicamente cuando se asuma esa concentración de poder, será posible la tematización plena de las dos esferas: la pública y la privada de los negocios. La palabra sentimental servirá de sutura en la escisión que supone la doble vida del ciudadano: la de la calle y la del secreto. Una divisoria que no se quiso en el caso de las mujeres, objeto de lo amoroso, que pertenecerían exclusivamente a la esfera privada.

Por su parte, la contradicción entre la ley y la moral no es otra cosa que la contradicción entre lo público y lo privado, el deber y el sentimiento, o el afuera y el adentro. Por eso, explica la crítica literaria marxista, las novelas basadas en la Guerra de la Independencia no son realmente históricas, y sus autores están obligados a acudir a épocas lejanas de su Historia.

Estas categorías han sido revisadas por la crítica literaria con más ahínco cuando han tratado el corpus de novela histórica hispanoamericana en femenino. Cañas de Cervantes publica *La española misteriosa y el ilustre aventurero* en 1833, apenas dos meses antes de la muerte de Fernando VII. Es, según J. F. Montesinos (1969),³⁵ en coincidencia con J.I. Ferreras, la primera novela histórica original escrita por una mujer. La autora se posiciona en favor del bando absolutista frente a los liberales, que ya amenazaban con romper las últimas tablas del armazón fernandino. Se sitúa en 1808 y tiene una estructura lineal sólo en parte, puesto que la narración avanza hacia el futuro con algunas interferencias. La trama es bastante simple en comparación con el escabroso hilo argumental de las anteriores. Inicialmente la novela se tiñe de sentimentalismo: la supeditación del amor de los novios a los convencionalismos sociales, en un conflicto: cabeza/corazón, deber/deseo. En la novela no hay separación entre público y privado, pues en sus conversaciones se habla tanto del amor como de las obligaciones patrióticas.

Desde la lógica de la transición, Cañas de Cervantes articula una épica española con un discurso que no es propiamente el suyo, a pesar de figurar como novela original. Se inscribe en un momento en que muy pocos creen ya en el proyecto absolutista de Fernando VII. El sujeto del discurso épico absolutista está obligado a optar siempre, vida privada y pública coexisten. Pero es excepcional en esta obra el hecho de que, al final, los héroes se retiran, por votación de la mayoría, a una vida oscura en un apartado confín de España. A partir de esta prefiguración del Nuevo Régimen, la vida será cada vez más lo privado y la oficialidad quedará restringida al ámbito del Estado.

Otra de las consecuencias de la débil separación entre ambas esferas en la obra de Cañas es la idea de mujer que ella defiende. A falta de un deslinde claro, la mujer sigue siendo también pública y por eso la protagonista, Nonui, puede arengar a los soldados y, además, casarse con uno de ellos en un campamento militar, en Bailén, por medio de una ceremonia totalmente pública oficiada por un párroco de campaña. Ella es independiente y nada le acobarda.

El escritor de novela histórica procura rellenar con su escritura el hueco de la historia no contada; los personajes son siempre segundones o, al menos, se cuenta de ellos sus aspectos más extremos, el legendario, o el íntimo, que escapan a la historia oficial. Por eso la novela de este género surge en un momento de formación del Estado regido por una enorme desconfianza. De lo que se trata es de sacar a la luz el lado secreto, que se

suele centrar en lo privado de las relaciones familiares, y que se presenta en conflicto con los intereses públicos del Estado. Es el momento en que comenzamos a discriminar el interés individual, (Adam Smith habla de la “mano invisible” del capital) y el interés público, que se presenta bajo la forma de una causa colectiva, bien en las guerras de descolonización en las que se habla siempre de Nación, o también más colectivamente de la “madre patria”.

De otro lado, la novela histórica se dirigirá a los aspectos más oscuros, más remotos, peor conocidos o directamente legendarios de la historia, como sucede también en las novelas de folletín de Amalia Fenollosa y Peris: –*Malvina de Serhati* y *El Premio de la virtud*, publicadas una década antes, y que serán objeto de análisis en un apartado independiente.

Lo mismo puede decirse de este género en Hispanoamérica, en donde se publican con relativo éxito dos novelas que toman por título el mismo de *Lucía Miranda*; la de Rosa Guerra y la de Eduardo Mansilla de García, publicadas ambas en 1860; y, un poco más tarde, *El cacique de Tumureque* (1871), de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda. Se trata de novelas que los investigadores hispanoamericanos sitúan más propiamente dentro de la corriente del “indianismo” y del “indigenismo” respectivamente. Los distinguos entre estas denominaciones son claros, pues mientras que en la primera se tratan asuntos relacionados con los indios y sus costumbres, desde una visión “exotizante”; en la segunda acepción, lo que se quiere reivindicar entronca con los aspectos sociales y jurídicos de desamparo, por el hecho de la esclavitud, y los dramas de los pobladores originarios del subcontinente.

Sin embargo, estas novelas no marcaron los inicios del género, así que ¿cuándo aparece la primera novela histórica romántica en Hispanoamérica? La primera novela histórica del siglo XIX, escrita en español y publicada en América, se titulará *Jicoténcal* (1826), de autor desconocido, cuya edición española aparece en Valencia en 1831, y cuya autoría corresponde a Salvador García Bahamonte. Se narra en ella la conquista de México, y particularmente las luchas entre Jicoténcal y Hernán Cortés.

La novela histórica americana, precede a la novela histórica española.

L.A. Sánchez, en *Proceso y contenido de la novela hispano-americana* (1968), nos remite a tres posibles visiones de la novela histórica a partir de sus influencias europeas:

1. De Marcelino Menéndez y Pelayo: “al decir drama histórico o novela histórica, todo el mundo entiende que la historia constituye la materia de la obra, porque la forma pertenece exclusivamente al arte y que solo conforme a sus leyes puede y debe manifestarse”.

2. De Alejandro Dumas: “La novela tiene el derecho de violar a la historia con la condición de que los bastardos que engendra, vivan”.

3. De Huizinga: “La novela histórica es un género intachable. Saca su *materia* de la Historia, da imágenes de un pasado histórico determinado, pero las ofrece como pura literatura, sin la pretensión de valer como verdad estricta, aun cuando crea el autor que su representación del ambiente histórico es exacta”. (Sánchez, 1968: 347).

A lo que añade el estudioso de este género en esta misma obra: “la novela histórica saca su materia de la historia; su forma, del arte. Posee, por consiguiente, veracidad, más no exactitud. El autor interpreta, no solo narra. La tarea del artista queda redimida en su amplia valía”.

En *Historia crítica de la literatura hispanoamericana* (1968), Orlando Gómez-Gil define la novela romántica histórica en los siguientes términos: “La novela romántica histórica, como su nombre lo indica, es aquella cuya trama tiene una base verídica. Son obras a las que su estilismo no logra quitarle la exactitud histórica, aunque a menudo interviene la fantasía y el punto de vista subjetivo del autor” (Gómez-Gil, 1968: 319).

Ni la Historia como preexistente al sujeto (al narrador) que la evoca desde una idea de linealidad en aras de un progreso continuo, ni tampoco la revisión historiográfica que se marcó a partir de Michelet, en relación con los menudos detalles de la “vida cotidiana” de las clases populares, están demasiado presentes en el común de las novelas históricas de las escritoras isabelinas. Pues, de modo general, C. Coronado (*La sigea, Jarilla*), F. Sáez de Melgar (*Inés o la hija de la caridad*), Pilar Sinués (*La diadema de perlas* y un sinnúmero de leyendas históricas), C. Jimeno de Flaquerr (*Victorina...*, *El doctor alemán*), o la ya mencionada G. Gómez de Avellaneda publicaron, como originales, narraciones posiblemente folletinescas relacionadas con personajes conocidos, o al menos reconocibles, de un pasado remoto, y proyectaron su adhesión a la historia gloriosa, que tanto ensalzaron en el drama en verso románticos/as. Sin embargo, la idoneidad de tramarlos en un contexto determinado: las injusticias derivadas de la historia del tribunal de la Inquisición, como en *Sigea*, o la evidente postura en favor de

la abolición de la esclavitud, en *Saab*, de Gómez de Avellaneda, o también el drama histórico *Cadena rota*, de Sáez de Melgar, ponen de manifiesto su adhesión con una línea “social” que resulta coherente con su posición marginal en la vida política de la sociedad de su tiempo.

Como ya hemos comentado con anterioridad, las escritoras tiran nuevas líneas y perspectivas en la descripción de ambientes en interiores, en la prosopopeya exhaustiva casi de figurín de los personajes, en los lugares comunes de los códigos del honor y de la lealtad propios de la nobleza de cuna “medieval”, anacronismos que desdibujaban lo que querían poner en relieve. Pero esta práctica “caligráfica” de perfiles estereotipados se convirtió en técnica depurada y precisa más adelante. Por lo demás, la novela histórica española de ese momento y hasta Galdós visita, de modo general, los mismos escenarios. Sin embargo, en el tratamiento de lo sentimental, núcleo de sus tramas en este género, se impone una idea “romántica” transgresora, apasionada por la liberación de los más débiles y específicamente de las mujeres desgraciadas, que no debe ser visto como anacronismo histórico sino como desplazamiento de sus aspiraciones amorosas. Es verdad que la resolución más benevolente fue el matrimonio, pero ese desenlace era el esperado y el único que podían transar sin complicaciones; aunque en los casos de las más creyentes, sin duda, era además producto de una convicción moral.

Una figura patriarcal por excelencia del imaginario/imaginado de las escritoras de novela histórica fue sin duda la del rey. La visión de la monarquía como eje constituyente enfrenta las concepciones particulares y sentimentalizadas de Carolina Coronado, en *Jarilla* (1851), y de la novela histórica original de Pilar Sinués, aunque aquella se muestra bastante menos tolerante en su visión de la institución al afirmar su retrato en una máxima de la burguesía liberal: “la humanidad es antes que el rey”. (*Jarilla*, p. 24) Por su parte, P. Sinués se había respondido a la interrogante, “¿Qué es un rey?”—, en un parlamento dramatizado, contestándose: “—Un rey es un desdichado, a quien está vedado toda ventura; un rey es un hombre a quien casan sin amor, a quien aprisiona, a quien rodean mil ingratos, a quien privan de toda libertad...—”. (*La diadema de perlas*, 1862, pp. 79-80)

En aquellas novelas originales, tanto en la ya citada como en *Dos venganzas* (1862), la sangre derramada y el veneno, los signos del pasado medieval, son el fondo natural de la trama. *La diadema de perlas* se sitúa en ese marco histórico, porque como ya hemos

dicho anteriormente, para la burguesía el presente no es historia, sino el punto de llegada. Se trata de reutilizar los míticos personajes de las cortes medievales, que apenas identificamos con el tiempo histórico que anotan, para reforzar lo que de patriótico referencian; algo así, como reescribir una historia contemporánea sobre el romancero viejo desarticuladas leyendas patrias, pero que en el retrato de personajes y situaciones de conflicto emocional retrotraen al lector al tiempo en que fue editada la novela; un sistemático anacronismo, una analepsis forzada y poco concluyente, que obligan a galopar rápidamente al futuro para entender la novela en el presente de la lectura. En *La diadema de perlas*, se dibuja una escenografía paisajística como telón de fondo dramatizado de una historia de España que cabe en el cartón piedra de los castillos de los condestables en un teatro para niños.

En sus novelas originales, P. Sinués da rienda suelta a sus habilidades de experta en etopeyas de mujeres virtuosas, en la confección de estampas costumbristas “al azabache”, el color patrio de la mujer española. Tejedora de estereotipos sociales, la autora hace del “corte y confección” del vestuario una habilidosa muestra de las diferencias entre clases sociales vistas desde su tiempo. Otro anacronismo que le aproximan más al Costumbrismo que a la novela propiamente histórica, como ya había juzgado J. I. Ferreras. Pedagoga, cronista de modas, editora de provecho, exhibe su oficio manejando con facilismo la condensación que exige un texto de la modernidad en la que el paso del tiempo cuenta especialmente. Así, nuevamente en su mejor novela, *La diadema de perlas*, puede leerse:

Berenguela presentaba la imagen fiel del ángel de los sepulcros: sus grandes ojos inclinados, su pálida frente, sus largos cabellos negros, brillantes como el plumaje que viste las alas del cuervo y sus blancas manos cruzadas, la daban un aspecto sublime y desgarrador (...); su tez de una pureza deslumbradora, era blanca y mate como el nácar: dos gruesas trenzas de cabellos negros nacían en sus cándidas sienes y bajaban hasta su rodilla: la hermosura de sus negros ojos era admirable, y el delicioso carmín de su pequeña boca, la hacía asemejarse á una flor de húmedo y brillante coral (...) Vestía de negro, y su traje humilde, era el

de las jóvenes villanas de Castilla (...)"'. (*La diadema de perlas*, Parte Primera, p. 65)

En el relato novelado del presente, durante el s. XIX, la cuestión del idilio es básica, pues la esfera propia del individuo está sin formar aún. En mi opinión, se trata de representar, de intentar construir un espacio de autonomía entre lo privado y lo público.

Por otro lado, es notable la incorporación de la voz femenina como participante en un conflicto amoroso de marcado carácter burgués donde se invocan, de manera ambigua, conceptos históricos característicos de distintas épocas, tales como el honor y el deber junto con una vaga idea moral de "conciencia" desquiciada en su ubicación temporal pero con una función sinonímica confusa, como puede apreciarse en el siguiente diálogo:

–Óyeme, dijo al cabo de algunos instantes: óyeme Berenguela: mi honor, mi deber, mi conciencia me mandan salir mañana de Burgos con la comitiva de S. A. Tú sabes que soy noble, y ya te he dicho muchas veces que jamás he faltado á ninguno de los deberes que mi condición me impone. Pero lo que no te he dicho nunca, es que la voz del amor que te tengo es más fuerte en mí que la de todas esas consideraciones: habla, pues, Berenguela mía. ¿Quieres que nunca me separe de tu lado? ¿Quieres que me quede? Habla, y yo te obedeceré ciegamente.

¡Tu honor... tu conciencia... tu deber!, repitió la joven con voz lenta y triste; parte, Florestán... prosiguió haciendo un sublime esfuerzo: parte..., (*Ibidem*, p.67)

La reiteración de expresiones en ambas voces no deja de tener un tinte poético, así como el uso del imperativo con carácter enfático tiene cierto aire a lectura de los romances viejos, que me explico como recurso dramático. Pero lo más interesante, quizás, sea el realce de la voz femenina, depositaria de las cuitas del amor romántico, se resigne a su pérdida por voluntad propia, lo que convierte a la amada en sujeto responsable de su destino.

Ciertamente, la descripción del espacio no se realiza por extenso en estas novelas de sesgo historizante, ni constituye marca dentro de la tipología de un *género híbrido*, aunque en esta novela lo indefinido impera también en relación con el tiempo de la acción.

Algunos años después, llamó la atención de Alonso XI la fama de mis hechos de armas, y me hizo capitán de su guardia (...).envueltos en nuestros mantos, y caminando con gran sigilo cruzamos muchas_calles, deteniéndonos al fin en la puerta de una hermosa casa; abrió el rey con una llave que sacó de su limosnera y penetramos en ella. Una dueña nos esperaba: después de atravesar varios aposentos ricamente adornados (...) Algunas_horas más tarde, se encontraba don Álvaro Garcés, conde de Carrión, en una suntuosa estancia de su palacio de Burgos en compañía de un joven de hermosa presencia y lujosamente vestido (...)" (Ibidem, p. 72)

Asimismo destaca la utilización de una sintaxis de enciclopedia por la aglomeración de tópicos en las descripciones de las ciudades señeras, cual es el caso aquí de Burgos. La identificación de los metales nobles con la corte de Castilla, incluso antes del Descubrimiento, resultan ingenuamente eficaces aunque anacrónicos, como puede apreciarse en estos malabares de la descripción del lujo palaciego:

Su traje estaba ricamente bordado de oro: Llevaba una espada cuyo puño resplandecía de pedrería, y su toca que se veía sobre la mesa, estaba adornada de una hermosa pluma (...) junto al joven se veía la mesa cubierta con un tapete bordado de oro, en la cual apoyaba su brazo izquierdo. Iluminaba la estancia una lámpara de plata, pendiente de tres cadenas del mismo metal (...)" (Ibidem, p. 73 y ss)

En esta novela histórica “original” no hay distanciamiento crítico, ni interés alguno en hacer alegorismos sobre los tortuosos caminos por los que andaba España en ese momento al contrario de lo que sucede en la novela histórica de ultramar, cuyas retículas se nutren de quejas y alabanzas, sueños y desesperanzas, entreverando el argumento y apuntalando las prolijas descripciones de la fisonomía y del carácter estereotipado de los personajes, que triunfaba en el folletín.

Por su parte, el mito de *Lucía Miranda* relata nuevamente una trágica historia de amor que data de la Conquista y sigue la fórmula de una hagiografía. La historia se centra en un conflicto de género, raza y cultura en un momento que es concebido como el origen de la nación argentina: la fundación del Fuerte de Sancti Spiritu en el río Carcarañá hacia 1532. La protagonista, “suerte de Helena de Troya española” (S. Rotker, *Lucía Miranda*, 147), se instala allí con su marido, Sebastián Hurtado. Después de un tiempo, Mangora, el jefe de los timbúes, se enamora de Lucía, y junto con su hermano Siripo, urden un plan para raptarla. Cuando Sebastián se va del Fuerte en busca de víveres, los timbúes se presentan con comida y se la ofrecen a los españoles, pero después de entrar en él les traicionan y matan a todos menos a las mujeres y los niños, que son tomados como prisioneros. Mangora muere durante el sitio, y Siripo, el nuevo jefe, decide tomar a Lucía como esposa. Cuando vuelve Sebastián, Siripo le permite vivir con los timbúes a condición de que tome a una mujer timbú como esposa. Siripo descubre fortuitamente a Lucía con su antiguo marido, se enfurece y “los manda matar en la hoguera y a flechazos, como los mártires cristianos de los que los protagonistas llevan los nombres” (Rotker 149).

Susana Rotker (1997)³⁶ analiza estas novelas mostrando que abren una pequeña brecha en la lógica del racismo tal y como se había desarrollado hasta entonces, sobre todo en la versión de Guerra, cuando Lucía manifiesta su atracción física hacia Mangoré dando pie de este modo a la posibilidad de un mestizaje, tan celosamente silenciado siempre.

Los subterfugios que las novelistas isabelinas más transgresoras utilizaron en sus tramas amorosas, especialmente su recurso a la caricatura de ciertos “tipos” de mujer a los que también detestan (la liviana, la caprichosa, la artera, la beata, la viciosa, la ignorante, la adúltera...) en nombre de una “virtud” exigida, escenifican la denuncia de su propia situación de obediencia debida al padre tanto como al marido, y en

consecuencia al propio Estado liberal cuyas leyes restrictivas les impiden los medios de emancipación y la autonomía intelectual.

Así pues, C. Coronado, G. Gómez de Avellaneda o F. Sáez de Melgar, entre las liberales del primer feminismo, narrarán en sus folletines y novelas, desde una posición crítica, situaciones de enredo por las que discurren otras venas sociales de plena actualidad apostando por el abolicionismo y el antibelicismo, el derecho a elegir la pareja deseada, el alcance de la patria potestad, las mejoras laborales de los más humildes, la situación de desamparo de los niños pobres; la alianza en definitiva con los más débiles. En suma, abordarán con ingenio asuntos que pasarían la censura por apegar a los designios de lo convencional, pero entrecruzando hábilmente cuestiones “políticas” que serían tratadas como “cuestiones palpitantes” después de La Gloriosa. Dichos recursos y ciertas temáticas son comunes también a las novelistas adscritas al pensamiento ultracatólico, seguidoras de las creencias morales de Fernán Caballero, aunque no de su estilo, tales como A. Grassi, P. Sinués, o C. Gómez de Flaquer, aunque sus novelas históricas resultan más estereotipadas por hipercorregidas en aras de la Tradición que custodiaban la corona y la iglesia.

El concepto de veracidad histórica se comprueba no obstante en sus “leyendas en verso”, para cuyo relato procuran documentarse. Un ejemplo de la diferente concepción que las escritoras románticas españolas tuvieron de la Historia veraz frente a la novela histórica se explica a través de las palabras introductorias de F. Sáez de Melgar a *Ecós de Gloria o los Alfonsos de Castilla*:

En efecto; emprendí este trabajo, bien arduo en verdad, porque desde luego quise atenerme estrictamente a la historia, teniendo que consultar infinidad de volúmenes a fin de presentar los datos más verídicos y admitidos por nuestros historiadores, adornándolos con las galas de la poesía.. (Madrid: Antonio Pérez Dubrull, 1863).

La conciencia de los límites que se les imponían como autoras, tanto como de la mascarada en que se convertían sus novelas “históricas” por intercambiables con cualquiera otro género; más aún, la asimilación del implícito contrato con el editor para

fabricar en serie tramas novelescas, a modo de folletines, están claramente expresado por C. Coronado en la introducción a *Sigea* (1849-1855):

No sé si habreis leído otras novelas en las cuales he descrito los jardines de Portugal, pero si las leísteis, ahorradme el trabajo de una nueva descripción, recordando aquella, y si nos las habéis leído, tomaros la molestia de buscar el capítulo 3º de *Musiña* (...) Es un capítulo aquel que copiaría de buena gana introduciéndolo en esta novela, si no fuese porque es ya propiedad del editor portugués, que perseguirá ante la ley al que lo reimprima”.

(San Ildefonso, 1855)

Pero hay una consideración mayor que hacer a este respecto: la idoneidad de elegir “heroínas” de la cultura a mujeres del Renacimiento, en este caso a la erudita toledana, Luisa Sigea de Velasco, como espejo para las lectoras de su tiempo

2.3. LA NOVELA POR ENTREGAS Y EL FOLLETÍN

Verdaderamente no existen diferencias notables entre el modo de enfrentar la historia legendaria de una presunta España medieval, bajo el rótulo de novela histórica, y el abordaje del folletín romántico, que sitúa un conflicto amoroso en los siglos de la Reconquista. De hecho, en sus primeras acepciones, folletín significaba narración o noticia literaria que se publicaba en la parte inferior de los periódicos; como lo que predominaba eran las novelas llegaron a confundirse, pues muchas publicaciones periódicas lograron éxito económico en función del folletinista que colaboraba con ellos. Capital y creación se enlazaban así en un pacto implícito, a la postre conservador, que presidió el inicio de la prensa popular. El vocablo entró en el Diccionario señalado como neologismo y con la siguiente entrada filológica:

Dícese de los artículos de algunos periódicos impresos de letra más menuda, en la parte inferior de las páginas, que versan sobre asuntos de literatura o contienen cuentos o novelas, o extractos de las obras recién publicadas, con el fin de hacer ver su objeto e importancia. (Vicente Salvá, 3ª ed. Nuevo Diccionario de la Lengua Castellana, 1851)

Como se ha dicho ya, la novela histórica devendrá en novela de aventuras, histórico-nacional o episodio nacional con la obra de B. Pérez Galdós. Pero es precisamente de la “novela de aventuras histórica” de la que deriva la novela por entregas, en la que el autor juega con los personajes históricos, pero no parece capaz o no quiere construir un universo histórico. Una serie de factores sociales y de progreso técnico contribuyen al surgimiento de este periodo de transición, que forjará la primera prensa de masas. El nuevo estilo de vida, la moda, el traje, las maneras de ilustrar, grabar y maquetar una revista de arte o de confeccionar un libro cambian. Los románticos se inclinan por una actitud de ruptura con el pasado, o reaccionaria, pues ambas corrientes dejan en España sus huellas también en la escritura en femenino, *Saab*, de G. Gómez de Avellaneda, ejemplifica, en opinión de J. I. Ferreras (1972), la primera evolución. El mismo autor afirma que “no hay ninguna mujer que escriba por entregas, las hay que publicaron por

entregas, pero ninguna mujer fue especialista de la entrega”, y ello se explica porque las escritoras recién llegadas no tenían prestigio ni autonomía para asegurar la venta del periódico al editor. Ciertamente sucedió que ni a esta autora ni tampoco a Pilar Sinués o a Ángela Grassi se les encargó “profesionalmente” una serie de folletines, como sí ocurriría con el exitoso Ayguals de Izco, y menos aún puede imaginarse que novelistas y folletinistas tuvieran a su cargo un equipo de escritores *negros* que atendieran al hilván de las encorsetadas tramas de los editores de la prensa periódica.

J.I. Ferreras (1972) ³⁷ concede a Ayguals de Izco, máximo representante del folletín a la francesa, la iniciativa de recrear un tipo de novela dualista sociopolítica, bajo cuyo epígrafe se cobijan títulos como *Maria, la hija del jornalero* (1845-46) o *El palacio de los crímenes* (1855), novelas de tesis que influyeron en los escritores realistas que las habían consumido en su juventud. Pero el crítico literario reserva para nuestras escritoras románticas una categoría particular, la del “dualismo sentimental”, que no llega a describir claramente como hecho diferencial respecto de las de su mismo marco temático, por parte de otros escritores románticos; pertenecientes a esta corriente de la crítica literaria destaca Ferreras a Esperanza de Belmar, Patrocinio de Biedma, María Mendoza de Vives, F. Sáez de Melgar, M^a del Pilar Sinués, Joaquina García Balmaseda y otras, entre las que no incluye a Amalia Fenollosa y Peris a pesar de ser la avanzadilla de la primera generación de los años 40, Y se realiza todo este esfuerzo clasificatorio a pesar de que ya estaba tipificada la novela de “dualismo moral” que cultivara J. Selga y Carrasco (*La manzana de oro*, 1872), en la que se cuenta igualmente una historia melodramática que enfrenta a dos tipos de personajes: los inocentes (huérfanos, vírgenes y jóvenes desamparadas) y los depravados (tutores, viejos, ricos).

En opinión de Jesús Felipe Martínez (2006):³⁸ “el folletín volvía a cumplir la misión de patetismo asignado por Aristóteles a la tragedia”. De hecho –sigue diciendo– algunos folletinistas destacados como Ayguals de Izco se servirán continuamente de su experiencia teatral para aplicarla a sus novelas. “La escena de la marquesa de la Bellaflor en que Antonio descubre la calumnia de la que han sido objeto María y el Marqués, se organiza como escena teatral: María y su hermana se esconden para esperar una señal y aparecer de improviso”. Una aseveración esta que comparte con Iris M. Zavala (1998), cuya tesis sobre “La realidad del folletín” se contiene en el volumen V de *Historia y Crítica de la Literatura española*.

En relación con lo producido exitosamente por Ayguals de Izco, Carmen de Burgos,³⁹ en su edición de 1920, realiza una matizada descripción del autor distanciándose críticamente de este “subgénero” que considera sobreabundante en recursos y personajes y, por ende, ya consumido.

Ayguals de Izco representa en nuestra literatura la decadencia del periodo romántico (...) Así, las novelas de este autor están llenas de complicaciones, se mezclan a ellas múltiples personajes; es quizás el que mejor supo dar en su tiempo la idea de la vida en conjunto y la pintura de las multitudes. (...) Así en todas sus novelas los tipos más perfectos, los más nobles, los que sabe hacer más simpáticos, son los que nacen en la clase trabajadora, que se elevan por su esfuerzo y su virtud. (*Semblanza literaria de Wenceslao Ayguals de Izco*, en *La marquesa de Bellaflor*, NC, enero, 1920)

En efecto, el gusto por el drama y el romance impregnan también el folletín de las románticas, quienes ponen una octava más alta la entonación de sus declamadores textos, reproduciendo más lo que oyeron y leyeron pero buscando otros enfoques propios, y poniendo en primer plano la figura de las mujeres más notables de nuestro pasado histórico. No debe olvidarse tampoco que las plumas femeninas de este medio siglo están ejercitadas en el drama en verso.

Por su parte las antólogas, Isabel Gimeno y Pilar Aparici (1996) –que incluyen en esta selección únicamente a Pilar Sinués (“El Ángel del hogar”) –introducen una distinción entre las categorías: “novela de folletín”, que finalmente utilizan, y “novela por entregas”; entendiendo definida la primera, como aquella que se publicaba en prensa periódica, mientras que referenciaba la segunda, como la recibida a domicilio por parte de los suscriptores.

Más allá de estas sutilezas taxonómicas se esconde la idea de “autor”. No es sólo que el autor esté embozado tras la maquinaria del editor y su próspera empresa, tras sus decisiones empresariales más que narrativas, es que a la escritora no se le podía dar el estatus de emancipación, el equivalente a colaborador autónomo de un medio

periodístico que conocemos ya desde la primera década del siglo veinte. Una cosa era publicarle poemas y novelas, o estrenarle alguna obra dramática, y otra muy distinta ponerla al frente de un equipo de varones, rebajarla (la madre, la esposa, la hermana) a negociar con un empresario: salarios, estrategias de lanzamiento y tramas de la vida pública, que acaso podrían teñir de desconfianza los sólidos valores de la sociedad que sostenía tan coherente iniciativa. Cuando Carolina Coronado tiró la toalla, parte de la batalla de la Hermandad Lirica que ella abanderaba se dio por perdida.

Pero además, ¿cómo iba a justificarse la disolución de la naturaleza social de la escritora? El folletinista era el rostro asalariado del novelista y, también desde ese punto de vista, la escritora no había sido jurídicamente nominada. Sin embargo, cabría decir que se le había encomendado institucionalmente una función social (tanto la Iglesia como la monarquía constitucional) tradicional o consuetudinaria hasta el momento y ahora por la fuerza de los documentos impresos (sobre todo en prensa) de fe pública.

El bálsamo de las penas (1861) sigue el patrón de la novela por entregas, de hecho, A. Grassi la da a publicar con éxito en la *Crónica de Ambos Mundos* (Núms.1-20). Organizada en dos partes, consiste en un trío amoroso cuyo comportamiento está condicionado en cada caso por un origen social extremado: Eugenio, aristócrata, es frívolo y extrovertido, mientras que Claudio, huérfano, sin medios económicos y responsable de una familia de cinco miembros, es despedido injustamente del trabajo a pesar de ser responsable y luchador.

Aquí, los personajes perversos se caracterizan por sus cálculos materiales: acumular riquezas y estatus, cual es el caso del banquero Mendoza o del mezquino notario, D. Pedro de la Gándara, el cínico periodista Nicasio, o el enfermizo pintor, Nicolás, que muere de desesperación cuando no recibe el premio de un certamen que ansía. La adorada Genoveva, la heroína, descubre que la máxima felicidad reside en compartir el destino de los demás aunque éste no sea el más brillante. Ella es también el modelo a seguir en la vida real. Es la protagonista del folletín y quiere representar especularmente a cada aplicada lectora. Con la máscara de ese personaje, Genoveva, A. Grassi insistirá sobre la influencia que el escritor tiene en la sociedad:

Si gobernase prohibiría que alguien pudiese dirigir su voz al público antes de haber cumplido cuarenta años y ordenaría que el hacerlo no fuese una carrera sino una prerrogativa honorífica del talento y del estudio, un medio de consolidar su fama, y no un medio de ganar dinero y alcanzar destinos políticos (...). (*El bálsamo de las penas*, 1870, cap. VI, p. 167)

La folletinista continúa ensalzando las virtudes de un gobierno garante de los bienes espirituales como materiales y aclara:

La sociedad regida por los hombres se deja guiar por imberbes adolescentes, las más de las veces sin estudio y sin criterio, que nada han visto del mundo y carecen de experiencia (...) que vagan sin norte, impelidos por la fuerza de su ardiente imaginación juvenil y sus pasiones del momento”. (Ibidem, cap. IV, “El literato del siglo XIX” pp 119 y ss)

Un orden establecido intocado en el que las consecuencias de los actos de los ricos como los de los pobres dependerán, en vida, del comportamiento que hayan tenido. Eso es lo que juzga el lector. Si nos atenemos al criterio estimable de J.I. Ferreras acerca de las fuerzas contrarias que generan la escritura femenina, la de esta novelista y cuentista caería del lado “reaccionario”. Las intenciones didácticas fueron, en su caso, el verdadero motor de su extensa obra novelística.

Pero oyendo las palabras de A. Grassi me pregunto también si no hay más contenido ético en las propuestas de esta escritora sobre la función de los gobernantes (al modo de Platón) o si se trata únicamente de pura sentimentalidad como quiere estimarse desde cierta crítica diferencial, y desde esta percepción me permito relativizar la categoría del “dualismo sentimental” que J.I. Ferreras y otros/as reservan en exclusiva a las folletinistas.

Otros folletines de la prolífica escritora y compositora son *El lujo* (1865); *Las riquezas del alma* (1866); *Los que no siembran, no recogen* (1868); *La gota de agua* (1875); *El copo de nieve* (1876) y *El capital de la virtud* (1877), año en que también escribe

Marina, que junto con *La dicha de la tierra* son incluidas por la crítica literaria en la categoría de novelas históricas (Sánchez Llama, 2000). Sus folletines, que gozaron en general del favor de un público popular no muy exigente, que se estrenaba en su condición de lector las más de las veces, pero que no sólo conoce sus obras a través de la publicación mencionada, sino en otras de mayor difusión cual el “Diario de Barcelona” o el “Correo de la Moda”.

El pensamiento cristiano de las escritoras isabelinas configura un ideario “humanitarista” que predica, a partir del Costumbrismo, la necesidad de combatir las desigualdades sociales compartiendo los bienes materiales con los más necesitados. La novedad y quizás el elemento divergente respecto de los “folletinistas profesionalizados” es que las tramas, también disparatadas y rocambolescas, muestran, sin embargo, las dotes narrativas de las novelistas y una tensión en la composición de los personajes que pudiera resultar verosímil, imitable, o decididamente rechazable en base a una lectura actual. De modo general, se alinean estas escritoras con las crónicas de la sociedad industrializada que pintaran los autores franceses e ingleses (aunque no con su ideario socialista) más que con los folletinistas de éxito de la prensa española del momento. En esta línea de construir una literatura nacional con señas de identidad propias y consensuadas por los públicos, Pilar Sinués constituye uno de los mejores ejemplos de la aversión a todo lo que venga de la Francia revolucionaria; por convicción indudable, pero además porque el “canon isabelino” y su deber patriótico de burguesa la obligaban a cerrar filas con una literatura continuista. En lo relativo a Sinués, la autora se siente halagada y cómoda por el hecho de que su obra circulara entre la gente de bien.

Yo vi a *Rosa* en mi ciudad natal en las manos del pobre artesano, en el tocador de las elegantes damas, en el pupitre del respetable padre de familia, en la cocina del campesino y en la humilde habitación del virtuoso eclesiástico”. (*El Ángel del Hogar*, ed. 1885, p. 76)

La “lección moral” que se había impuesto impartir como escritora comprometida con los valores conservadores serán los contrarios a los defendidos por el novelista francés, Sue, (y en su caso a Ayguals de Izco), que se inspiraban en los principios de la

Ilustración. “¡Igualdad! ¡Fraternidad! Palabras vanas con las que la humanidad encubre su pequeñez”. La condición de ejemplaridad fue común a las escritoras isabelinas: un modelo de virtud “consentido” que hará caer en lo catequético a las más tradicionalistas. Propósito y función que Pilar Sinués comparte con Ángela Grassi, quien le ha prologado *El Ángel del hogar*.

En sus obras, poéticas tanto como narrativas y especialmente en las de signo pedagógico (cuentos y artículos), cuando el amor es maternal empuja a los varones a la conquista en los actos más heroicos; mientras que, si es pasional y se realiza ilegítimamente, desencadena criminales venganzas. Pero es que este dualismo maniqueo es asumido igualmente por los escritores de folletín más eficaces, aunque desde otros credos.⁴⁰ W. Ayguals de Izco escribirá en dos volúmenes, *María la hija de un jornalero*, que apareció por entregas el año 45 y tuvo una gran difusión, tanto en nuestro país como fuera de nuestras fronteras, siendo traducido al francés, alemán, italiano y portugués, y cuya trama le permite al popular folletinista defender los ideales del socialismo utópico frente al poder de la Iglesia católica; lo que hizo que fuese incluso en el Índice de publicaciones prohibidas por esta institución en diciembre de 1852.

Los autores de este género popular o “subgénero” narrativo, como prefieren otros críticos literarios, “defienden la autenticidad y pureza del primer amor, del amor virginal, caracterizado por la angustia, pérdida de hambre, y el desvarío en el enamorado. La fortaleza de este amor puede devolver la vida o conducir a la muerte, si los obstáculos impiden la unión de los amantes”. Es la concreción de una fase del ideal romántico que quería impregnar la sociedad de una viva sentimentalidad.

En opinión de las antólogas, Gimeno y Aparici (1996), los folletines transmiten sin rasguños los valores católicos: el premio y el castigo cristianos en forma de recompensa simbólica de lo social: la boda y también las riquezas para los que han creído y practicado el bien; la culpa, la muerte y el decaimiento social para los que se han dejado llevar por el pecado y las malas prácticas sexuales. Y sin embargo, el odio, la contraparte del amor, no está penado, sino que es un aliado de los héroes; en él se sitúa la acción. “El odio es pensante y actuante; el amor es pasivo y expectante. Aquél puede ser producido por una rivalidad amorosa o por la ruptura del orden establecido. Dos tipos, protagonista y antagonista, medirán el poder de su venganza, enfrentarán a testigos y aliados, pero finalmente triunfará la venganza del justo, mientras que sobre el

perverso caerá el peor castigo, como ejecutoria de la justicia natural”. (*Literatura menor del siglo XIX. Una antología de novela de folletín*, 1996, vol. I, p. 20.)

En los folletines escritos por autoras se conserva intacto el armazón propuesto por la maquinaria editorial, sólo que hay un valor añadido en imaginar y materializar el fuselaje que construye tanto a la marquesa lúbrica y maquiavélica, como a la virginal campesina violentada por la denostada tiranía del marqués. Hay un efecto de relativización, ese que provoca el distanciamiento irónico de un autor a la hora de tramar verazmente las secuencias de una realidad novelesca. El odio que favorece un desencadenante vengativo como el mismo concepto del honor, en las comedias lopescas y calderonianas, no forman parte del imaginario femenino sino como objeto, La escritora de folletín debe odiar aquello que rechace el modelo social en el que se inscribe, pero para reponer/componer la acción deberá condenar a los personajes femeninos que pudieran ser objeto de sospecha. Modelar la sociedad en lo virtuoso es, en lo novelesco, más evidente que en sus escritos de poesía. Al fin, los recursos retóricos son una vía de escape a los ojos “estrábicos” de la censura

En “la novela por entregas”, Ferreras anota que Menéndez Pelayo tuvo la intención de redactar un capítulo, que habría titulado, *Degeneración del género histórico en manos de Fernández y González y sus imitadores*. Pareciera que la invención y la atribución de lo creíble que no de lo verificable es tolerable si se trata de un escritor, pero representa una desventaja, un desordenado afán, cuando se refiere a la escritora. Como en *El Ángel del hogar*, la idea de alejamiento de la sensibilidad para aproximarse a una cierta realidad, aunque maniquea y simplificadora tal y como exigía el guión canónico, se interpreta ambigüamente. El desbarajuste se debe al distinto significado “ideológico” que adquirieron las denominaciones: “romántico” y “costumbrista”, términos que llegaron a ser antinómicos en la primera mitad del s.XIX.

La mujer que escribe novela y folletín en los años de Isabel II no necesita de la censura, pues practica la autocensura de género, mucho más radical y paralizante. Además las novelistas consumían folletines y tradicionalmente habían sido grandes lectoras de la novela sentimental, pero también de la histórica y de aventuras. No puedo evitar percibir un gramo de ironía cuando una autora, aun tan formal y creyente como lo era Pilar Sinués, describe, parodiando a la escritora pagada de sí misma como salida del

mundo folletinesco: “Es tan estereotipada que hasta en sus rasgos físicos: su manera de andar, vg, la convierten más en un personaje de folletín que en un ser real”.

El folletín surgió casi simultáneamente en Inglaterra (Dickens/*Pickwick Papel*, 1836), en Francia (Hugo y Sue , *Les mystères de Paris*) y en España, en una primera etapa, con la traducción de Sue sobre todo pero también de Dumas, se llega a un lenguaje propio, el de Wenceslao Ayguals de Izco, el autor “progresista” de mayor auge. Pero hay que discernir entre los trazos de “realismo social” europeo, que presidieron los inicios de la historia del folletín en el tiempo de las revoluciones burguesas, y los condicionantes del desarrollo de este formato que albergaba la prensa periódica en la España isabelina. Lo que aquí se forjó fue un tipo de lectura sentimental que unificó, en ese aspecto, los gustos de una población amplia, diluyendo en parte la rígida estratificación impuesta por las rentas. Por lo demás, un fenómeno editorial que estuvo presente en el imaginario colectivo de nuestro país, y que fue incorporando progresivamente nuevos adeptos entre los lectores españoles, incluso los más cultivados, durante más de un siglo.

Iris M. Zavala valora la aportación de las novelas de este prolífico folletinista al mismo nivel que las de Sue, Soulié o Dickens, en el sentido de que narraron las pésimas condiciones de vida de los campesinos que inmigraron a las ciudades industriales con el fin de reivindicar un cambio necesario en sus salarios, tanto como de sus miserables condiciones de vida, y de la necesidad de reinstaurar la dignidad perdida.

De nuevo la picaresca de *El Lazarillo*, pero no sólo como crítica de la sociedad urbana y de sus bajos fondos, sino además como reflejo de las formas de lo improductivo social que se vuelve endémico en nuestras raíces socioculturales –la convicción de que la holgazanería se hace modo de supervivencia–, lo que hoy se traduciría en las críticas institucionales al parado subvencionado que no busca, activamente, empleo.

En efecto, los primeros folletines europeos merecieron el reconocimiento de los ideólogos del socialismo; de modo particular Engels, quien rubricó el mérito social de las tramas que tenían como protagonistas centrales al proletariado, y Marx, que rinde un encendido tributo a Dickens al afirmar que “a las gráficas y elocuentes páginas de la novela inglesa se le deben más verdades sociales y económicas que a todos los políticos, publicistas y moralistas del mundo” ⁴¹

Sin embargo, lo realista e inmoral se conjugaron casi enseguida como sinónimos de destrucción del orden establecido. En España, este fenómeno se había iniciado antes de 1840, siendo una de los primeros folletines, el de Piferrer: *El castillo de Monfeliu*, publicado en el Diario de Avisos. Pero esta iniciativa editorial de los empresarios de prensa no estaba destinada a la crítica social y menos aún a promover reflexiones contra el sistema establecido, sino que trataba de conmover al público lector que los demandaba. Si despertaban aversión o repulsión, nunca convencerían a sus “moralistas lectores” de la veracidad del mundo descrito y aún despertarían sentimientos de benevolencia.

La novela como relato veraz debía sumar realidad y compasión; pero, para evitar las connotaciones negativas que tenía el término “romántico”, se introdujeron progresivamente rasgos de lo pintoresco, de lo costumbrista, de pintura local. Un aspecto que encontraba unas raíces con fundamento en nuestra literatura, pues como ya se ha analizado en estas páginas había sido cultivado por Cervantes y por dramaturgos tan innovadores como Lope de Rueda, en los “Pasos”, o que aparece inserto como marco en las comedias de costumbres lopistas.

Lo que se está fraguando entre 1830 y 1850, en opinión de J. F. Botrel (1993 y 1996), es una nueva cultura del impreso que incluye nuevos “signos”, también de lo icónico, con la inserción de estampas, dibujos, fotos o planos que reemplazan a los antiguos o que sencillamente no existían, ensanchando y ampliando el concepto y las categorías tradicionales relativas a la historia del libro o de la prensa.

La práctica censuradora posterior a 1834, aparte de vigilar con lupa a ciertos editores y a algún tipo específico de publicaciones “desviadas” de lo normativo —específicamente las satíricas—, se centra en combatir el modo en que se referencia a personajes políticos relevantes: M^a Cristina, Espartero, Narváez, o Don Carlos, para que su tratamiento sea sumamente ortodoxo, y en ponderar las formulaciones dogmáticas de la Iglesia y la defensa de los principios político- económicos del liberalismo doctrinario sobre buenas costumbres.

La Crónica literaria que Mesonero Romanos firma en 1839 en el Semanario Pintoresco Español (pp. 190-192), sintetiza el sistema de publicación de cuadernos por entregas.

Siguiendo la misma influencia periodística, hasta las obras de más unidad y trabazón, han dado en publicarse por entregas semanales, quincenales, mensuales o bimestres, colecciones de novelas, colecciones de viajes, de comedias, de música... Todo se pliega a la forma común; todo se achica y se estruja lo suficiente para poder entrar por bajo de las puertas o caber en la cartera del repartidor; y los más abultados mamotretos, divididos en cuadernillos que pueden ir en carta, filtran insensiblemente su quinta esencia en los más indiferentes lectores, que sin saber cómo, se encuentran al cabo del año con que han leído 10 grandes volúmenes y tragado inadvertidamente todo el veneno o narcótico que contenían. (Romero, 1976, p. 61)

En *La Censura* (diciembre 1844), una feroz crítica de los folletines se corresponde con el odio a los autores modernos como Balzac y Sue que escribían en la prensa popular y que, desde el pensamiento más retardatario, son acusados de inocular veneno a mujeres, jóvenes ineducados y hombres de cuestionables costumbres que antes conservaban los principios de su formación religiosa. Un movimiento de reacción que suscribieron las más comprometidas novelistas y folletinistas isabelinas, si bien, en su caso, no dejaron de subrayar algunos aspectos nefastos de las prácticas institucionales, que aquéllos soslayaron. Eran propagandistas del nuevo orden, pero sólo a medias.

A pesar de las críticas más reaccionarias, y quizás también gracias a ellas, la fórmula tuvo tan excelente acogida y el folletín llegó a multiplicarse suscitando la suspicacia del gobierno que se vio obligado a tomar medidas cautelares, so pretexto de que causaban gravísimos males llevando la corrupción al seno de las familias. (Ley de 2 de abril, 1852)

Nicomedes Pastor Díaz escribía en su *Cuaderno autógrafo* que el novelista no era un literato sino un periodista, razón por la cual se había fraguado el folletín. (Chao Espina, 1949)⁴². Todo es folletín desde el mismo instante en que Ayguals de Izco escribe a través de sus personajes: “aquí está mi correspondencia amorosa”. También esta fórmula sería excelente para los folletines de un periódico.

En el prólogo a la edición de *La bruja de Madrid*, de A. de Izco (1849), el prestigioso publicista, Joaquín Marco, caracteriza el subgénero por los siguientes rasgos:

- 1.- la insaciable sed de lo extraordinario
- 2.- El menosprecio de la realidad (que no de la verdad)
- 3.- La afición a las gigantescas tramoyas creadas por la fantasía
- 4.- El tumultuoso choque de las pasiones

Lo cierto es que el folletín se convierte en instrumento de comunicación de la gente común y atraviesa “desacralizándolo”, el santuario de los literatos, para fijarse definitivamente en la textura de la novela realista de finales de este siglo. En la novela –agrega Romero Tobar.⁴³–los personajes hablan, a veces, acerca de los folletines como la síntesis de la inutilidad, la sinrazón y el melodramatismo, e ilustran la historia del género como el Frasquito o la Obdulia en *Misericordia* (1897):

- Creo confundirle con Eugenio Sue, que escribió si no recuerdo mal, los Pecados capitales y Nuestra Señora de París.
- Los Misterios de París, quiere usted decir.

En la introducción al tomo tercero de su obra, *La novela en España*, en el Libro XVI sobre *La novela del s. XIX (1800- 1868)* J.I. Ferreras (2009) sitúa la aparición del folletín y la novela por entregas en el tercer periodo, propiamente isabelino, que se extiende desde 1843 hasta 1868, pero indica que ese fenómeno nuevo en la vida editorial de los grandes núcleos de población se produce al mismo tiempo que otras tendencias novelescas anteriores hasta que se fragua la “tendencia dualista”, puro reflejo de la vida nacional.

La novela había atravesado el desierto de la cesura gubernativa fernandina y apenas se imprimieron 200 títulos originales y 300 traducciones en los treinta primeros años del s. XIX. A partir del cierre de este periodo se puede rentabilizar la infraestructura erigida por los editores y libreros, el sustrato que se había creado de colecciones y bibliotecas

por vía de suscripción en las sucursales que menudeaban por nuestra geografía, además de la venta “in situ”.

Por su parte, Jean Tortel (1971) había dividido la historia de la novela popular en tres grandes periodos:

- 1.- Periodo romántico o histórico (1835-1870)
- 2.- Periodo burgués o de realismo (1870-1890)
- 3.- Periodo de retorno a los temas históricos (1890- 1910).

Entre las consideraciones de este autor cabe señalar este tercer periodo como aquel que se corresponde con el de plena decadencia del folletín, debido al inicio de la guerra mundial y a la fuerte atracción por el cine, que es –afirma–cuando vienen a renovarse los lenguajes narrativos. Y en consecuencia, lo que había comenzado siendo explícitamente fragmento, acabará consignado retóricamente como totalidad. “La fórmula se impone a la originalidad, cual corresponde a una invención técnica, cuya funcionalidad es la seriación”. Se publicaban descripciones de viajes, historias escandalosas, informaciones judiciales, pero la mayor atracción eran los folletines.

Se imponen dos niveles distintos de producción de las obras:

- 1) El folletín, en cuanto que publicación por entregas en los periódicos.
- 2) La novela de folletín publicada de forma completa, una vez finalizada la serie periodística.

La nueva forma editorial se realizó gracias al desarrollo de la industria del papel y de la rotativa, consiguiendo así rebajar el costo de la impresión y posibilitando el libro a gran escala.

Como se recoge en la bibliografía especializada sobre este aspecto del desarrollo industrial en España, será a partir de 1830 cuando el libro incorpore novedades significativas:

- Mejores encuadernaciones e ilustraciones.
- La incorporación de nuevos caracteres y distintos tipos de letra.

- Composición a dos columnas imitando los libros medievales.
- Grabados dentro del texto en forma de viñetas, pero también rodeándolo con guirnaldas u otros motivos;
- Multiplicidad de láminas, algunas de ellas con firmas acreditadas de la pintura como las de Pérez Villaamil o Los Madrazo, o la policromía garantizada por las estampaciones litográficas.
- Tamaño más reducido, de sólo 1/8.
- Los precios oscilaban entre 6 y 10 reales, a lo que había que añadir uno más si se enviaba a provincias.
- Las tiradas eran generalmente de 1000 a 2000 ejemplares.

A pesar de estas revolucionarias novedades, la novela por entregas no se beneficia de estas mejoras. Antes que en volúmenes, muchas novelas se leyeron por primera vez en periódicos y revistas y hasta cierto punto, su éxito condicionaba una edición más cuidada en formato libro.

Generalmente se tiraban en papel de baja calidad, aunque podría llegar a alterarse a lo largo del tiempo de su publicación. Está escrita en caracteres de imprenta demasiado grandes para un lector estándar, en letras de cuerpo 11 y 12, cuando lo normal era de 9 a 10; las páginas suelen constar de 20 a 25 líneas y, cada línea, de 10 a 11 palabras o menos incluso, pudiendo llenar la línea una sola palabra.

Se trata, por encima de todo, de un cálculo de rendimientos, pues lo que se persigue es rellenar papel con muy poco contenido narrativo a cambio de una aportación dineraria, aparentemente asequible; de ahí el uso de títulos, subtítulos, apartados, divisiones y subdivisiones, que se imprimían a un tamaño de fuente realmente llamativa. El entreguista era un experto en construir largos y falsos diálogos, muy cortados y hasta entrecortados, en los que las personas se intercambian monosílabos, saludos o frases cortas.

Una novela por entregas típica suele constar de dos tomos de 400 páginas cada uno. El coste de la entrega era de 1 real frente a los 6-10 reales que costaba un volumen, pero es que este importe había que multiplicarlo por las semanas de cada año que iba durando la

historia. Tal y como señala J. I. Ferreras en su interesante análisis de *La novela por entregas...*, su adquisición por parte de las clases humildes resultaba sumamente caro, si tenemos en cuenta el ínfimo nivel de salario que percibía un obrero fabril o un artesano industrial.

Los bajos precios que alcanzaron en ese momento las novelas por entregas, uniformadoras de contenidos, llegaron a equiparar la difusión de las traducciones francesas con las originales españolas de costumbres y las destinadas a politizar a las clases trabajadoras; para los cientos de librerías que existían a comienzos de 1850 se trataba de vender y aumentar el número de sus lectores.

Acerca de los “nuevos coleccionistas” (Botrel, 2000), el autor afirma que “El que las páginas del folletín estén numeradas puede ser la prueba de que la lectura en el mismo periódico, si puede efectivamente existir a veces, no es la práctica mayoritaria ni el objetivo final que sería la conservación a través de una colección específica; no se conserva la colección del periódico sino que sólo se colecciona una parte, el folletín”.

El proceso de publicación que llamamos por entregas o novela de folletín, cuya publicación en prensa era diaria y también semanal, no es fruto de la iniciativa del autor, que busca su publicación y comercialización, sino del editor mismo. Es como la novela un objeto mediado por los lectores, por los editores, por los autores, en un nuevo esquema empresarial que contempla el despliegue de las leyes de la oferta y la demanda. En ese proceso se iniciaron los primeros estudios de mercado. Los lectores potenciales serán objeto de marketing directo por parte de un director-editor que quiere rentabilizar al máximo este nuevo producto que aparece en su publicación. Esa nueva clase de empresarios piensan y programan los contenidos de la novela seriada que han de vender a sus potenciales lectores: idean tramas y hasta títulos para después encargar su realización a los autores, mientras que estos se limitan a reproducir en textos fragmentarios la idea-patrón que les será encomendada cada vez a cambio de considerables ingresos, que percibirá el día señalado para la entrega; un sueldo especialmente sustancioso cuando se trate de escritores consagrados a esta tarea de manera profesional, cual sucediera con Ayguals de Izco. Además el editor deberá ocuparse del precio del papel y de pactar las condiciones con la imprenta, así como de encontrar repartidores que entreguen las suscripciones de los lectores. En este sentido, registra J.I. Ferreras, hubo editores que se robaron los repartidores y con ellos también

el lectorado. Siguiendo sus investigaciones sabemos que a mediados del s. XIX no hubo diferencias entre imprentas y librerías, pues estas últimas se hacen independientes como negocio algo más tarde. Madrid va a la cabeza con 184 imprentas, le sigue a distancia Barcelona, con 41, mientras que las restantes ciudades oscilan entre 20 y 10 imprentas.

Conocemos lo que sucedía en el entorno de la producción editorial por este y otros estudios sobre ese periodo, y que nos indican que se estaba fraguando una creciente industria de especialistas en el grabado y la ilustración, de dibujantes que convertían la novelita en una especie de historieta verbovisual. El editor solía regalar a los suscriptores una lámina, a modo de reclamo publicitario, cada vez que confirmaba la adquisición de una entrega que tenía más o menos 16 páginas (un cuadernillo). Una entrega con éxito podía durar dos años o más al ritmo de 52 entregas por año (una por semana); es decir que aquellos lectores que no podían pagar el precio de un libro de una sola vez llegaban a pagar entre seis y diez veces más a plazos. Este sistema nos es de sobra conocido hoy, pero es en ese primer Capitalismo cuando se pone en marcha como procedimiento de comercialización.

El editor ingresa cada semana el importe de las entregas, que equivale a cuantiosas ganancias, si tenemos en cuenta que se trataba de tiradas de 8.000 a 10.000 ejemplares, aunque a veces se superaban los 15.000. Por término medio recibía 10.000 reales y con esta suma pagaba la imprenta, el papel al repartidor y también al escritor. El editor no adelanta nada o muy poco, ya que no desembolsa capital, ni sostiene una plantilla de obreros, ni mantiene rotativas o planchas de grabar. Es más bien un empresario que liquida a sus operarios sueldos bastante altos para la época. En suma, el editor hace un negocio redondo.

Pero, ¿quiénes integraban el público del folletín? Según registro de J. I. Ferreras (1972),⁴⁴ la burguesía de los negocios (comerciantes y artesanos), agentes de profesiones liberales (abogados, notarios o médicos), clérigos, militares y también aristócratas y unos cuantos obreros alfabetizados del movimiento asociacionista, residentes en las urbes más populosas, especialmente en Madrid.

Hay que saber que en la España en que triunfa el folletín el analfabetismo es del 90%. La mujer es la primera consumidora de novelas, también en este periodo, pero el índice de analfabetismo era pavoroso: frente al 67% de los hombres, el 81% de las mujeres no tienen estudios elementales. Existían recursos tales como los “gabinetes de lectura”, que

no eran bibliotecas públicas, sino establecimientos comerciales, “depósitos de libros que pueden ser alquilados para ser leídos fuera de dichos locales” (Almela y Vives, 1949:187-195). El préstamo de libros, las lecturas en microgrupos, en el ámbito rural sobre todo, forman parte de la cultura que ahora se consolida.⁴⁵

Entre las varias obras consultadas para ilustrar el telón de fondo sociocultural de este periodo son de especial relevancia las consideraciones de J.L. Guereña (1991) y de modo particular el estudio editado por C. B López, Carreras A. (2005): *Estadísticas históricas de España: Siglos XIX-XX*, en el que se trata a través de la Estadística oficial asuntos como la expansión del capital financiero, el avance de las migraciones interiores, o el tipo de ocupaciones de las clases asalariadas en los grandes núcleos de población, pero del que resaltamos las conclusiones de la profesora de la UNED, C. E. Núñez quien, en el capítulo tercero dedicado a la Educación, resalta el énfasis que el Estado puso, a partir de la Ley Moyano, en la promoción de la educación universitaria y en paralelo, el lentísimo avance de la alfabetización y los planes de estudio en Enseñanza Primaria hasta bien entrado el siglo XX.

Comprobamos que a la altura de los años 40 del siglo diecinueve apenas puede hablarse de un tímido desarrollo de concentraciones urbanas, en cuyos núcleos –Madrid, Barcelona, Valencia–se inicia el flujo de un proletariado incipiente, ávido de identificación con la cultura de las clases medias. Sus filas se irán incrementando a medida que avanza el siglo, entre el final del caciquismo y la primera industrialización técnica (máquina de vapor, ferrocarril y empresas eléctricas), pero también de la Banca como exponente del capital financiero internacional y de sus inversiones en la industria editorial.

Por su parte, J.A. Gómez Hernández (1993)⁴⁶, en su artículo sobre *La preocupación por la lectura pública en España: las bibliotecas “populares”* menciona como acto institucional relevante El Real Decreto de 23 de septiembre de 1847 sobre medidas de impulso a la Instrucción primaria, y que en su art. 54 recomienda que se procure “formar bibliotecas populares, las cuales estarán a cargo de los Maestros que la comisión designe y se abrirán a disposición del público por las noches o en los días festivos”. Sin embargo los conservadores en su relevo político acabarán con la Dirección General de Instrucción Pública, incorporando la educación al Ministerio de Gracia y Justicia, vinculado a la Iglesia, y “en consecuencia no se podían llevar a efecto

los planes sobre creación de bibliotecas populares”. Hasta el advenimiento del nuevo periodo progresista –advierte el autor–y con la promulgación, el 9 de Septiembre de 1857, de la Ley de Instrucción Pública de Claudio Moyano, base de la educación en España hasta bien entrado en siglo XX, no se volverá a hablar de esta herramienta fundamental para la promoción de la lectura a favor de la alfabetización de las clases populares. “Pese al interés que refleja la Ley Moyano, la situación en los años 60 es similar a la de 1847. Las referencias en la legislación de Instrucción Pública a las bibliotecas populares se habían quedado en declaración de intenciones por razones políticas, sociales y económicas, en un mero propósito no llevado a la realidad.”

El analista del caso nos remite a una circular de 20 de diciembre de 1865 que había sido recibida por los rectores por parte del Director general de Instrucción Pública, Manuel Silvela, que recoge García Ejarque ⁴⁷ para demostrar que no se había llevado a cabo aún lo sustancialmente establecido en la ley Moyano para fomento de la lectura y de la instrucción en España: “(...) entramos de lleno en el tercero y más difícil período, en el que es preciso llevar la ilustración a las clases pobres, a los jornaleros de las ciudades, a los bracero de las campiñas, a quienes la instrucción primaria ha de proporcionar el beneficio de suavizar las costumbres, de aclarar la inteligencia, de dar el criterio para comprender sus deberes y derechos (...) Las clases pobres... suelen dar, por desgracia al olvido cuanto aprendieron el niñez (...) para evitar este mal gravísimo, serviría de poderoso auxilio a las escuelas de adultos el establecimiento de bibliotecas agregadas a las de primera enseñanza (...) como medio capital de sostener la instrucción adquirida y utilizar provechosamente los ocios de los días festivos (...) nada hay que iguale y aventaje a la creación de bibliotecas municipales. Unos cuantos libros de sencilla moral, de viajes, de historia, de poesía y cuentos populares, elegidos con discreción y tino, y depositados en el modesto local de la Escuela (...) También cabe favorecer desde luego las publicaciones populares y económicas que sean al propio tiempo morales, amenas e instructivas; dedicando a este objeto no sólo los recursos limitados que ofrecen los actuales presupuestos, sino los necesarios que es de esperar consagren en su día las Cortes del Reino a fin tan laudable. Pero antes es necesario formar un plan y hacer que los Ayuntamientos mismos vayan contribuyendo a la creación de las bibliotecas (...) que se interesen más inmediatamente en su propagación y fomento”. (pp. 55-94)

Como afirma Gómez Hernández, durante el Sexenio revolucionario se volverá a insistir en la reactivación de las políticas educativas y del impulso de las libertades de enseñanza,

imprensa, cultos religiosos, entre otras y para ello se planearon reformas que, especialmente en el campo educativo, repercutirían en la idea de la biblioteca pública.

Especialmente significativo para nuestra investigación en este punto es la mención que el propio autor hace del Manifiesto de octubre de 1868 sobre el estado lastimoso en que se encontraba la instrucción pública, sobre la que había que actuar también con el espíritu reformador de dicha revolución, y que se expone en los siguientes términos:

Ha dado al Gobierno provisional la norma para resolver la cuestión de la enseñanza, de manera que la ilustración, en vez de ser buscada vaya a buscar al pueblo, no vuelva a verse el predominio absorbente de escuelas y sistemas más amigos del monopolio que de la controversia. (Hº de la Educación en España, vol. II, p. 513)

Había, no obstante, un problema de fondos públicos, y para resolverlo se ordenó “secularizar el patrimonio bibliográfico de archivos, bibliotecas, gabinetes”, lo que se ejecuta por medio del Decreto de 1 de enero de 1869, que dispone la incautación de los archivos, bibliotecas, gabinetes y objetos científicos, artísticos y literarios en poder de catedrales, cabildos, monasterios y órdenes militares, que fue regulada por la Orden dictada a continuación, el 18 de enero de 1869. Por otro lado, el nuevo gobierno declara que han sido muy escasos y cíclicos los presupuestos destinados a la educación de los españoles, lo que se considera causado por un secular “fanatismo” y por no haber imitado las políticas europeas de su entorno en el sentido de promover la lectura de nuestros clásicos: Calderón, Lope o Fray Luís de León, entre los más destacados de nuestra literatura.”.

Si bien es cierto que carecemos de obras propias para divulgar la ciencia moderna, tenemos una literatura patria, que es más eficaz para formar el gusto y educar los sentimientos; literatura que hoy yace casi desconocida para el pueblo; porque nosotros no hemos imitado á las demás naciones, en que es popular el conocimiento de sus grandes poetas, cuyas canciones se oyen en el hogar

doméstico ante el busto ó el retrato del autor, que forma, por decirlo así, parte de la familia. (...) Los grandes dramas históricos; los hechos nacionales, cuya simple narración conmueve el sentimiento patriótico; la curiosidad que excita el conocimiento de las costumbres de otros pueblos; la descripción poética de los grandes fenómenos de la naturaleza, el interés con que se siguen las vicisitudes del globo, perpetua morada del hombre; todo esto puede y debe aprovecharse para enseñar la historia, la geografía y las ciencias, que penetrando en el ánimo del lector se graban en su memoria, sin darse cuenta de que esto sucede mientras se entretiene agradablemente. (...)Sobre todo es necesario abandonar cierta rutina, cierto espíritu de miseria que ha habido siempre en el presupuesto de Instrucción pública, y dar, regalar, enviar á todas partes gratuitamente los elementos de enseñanza, hasta que arraigándose pueda dejar el Gobierno á los Municipios su exclusivo cuidado.” (Declaraciones de F. Picatoste, Necesidades de la Biblioteca Pública. H. Escolar, *Historia de las bibliotecas*, p.443)

Hasta que este nuevo intento fraguara, los acontecimientos políticos revolucionarios que se estaban generando en Europas se precipitaron entre 1840 y 1860 –los hechos violentos de la Comuna de 1848 y de las revueltas habidas en España en 1854–y a falta de otras lectura “popular” subvencionada, los folletines se cargaron de mensaje social y de ideología emancipadora, mientras que desde el Costumbrismo, tal y como lo entendía Mesonero Romanos en su “Semanario Píntoresco...”, se expresan el pensamiento cristiano más tradicionalista y el orden bien pensante (Zavala, 1971)

La alta difusión debió alarmar de tal modo al gobierno que en “La Esperanza”, el 15 de noviembre de 1851, se avisaba de que había alertado a algunos libreros en el sentido de que controlaran la venta de libros extranjeros, específicamente los que tendían al socialismo.

Es en esta década cuando se consolida y comienza a ampliarse un público de suscriptores y lectores en grupo. Aumenta entonces el censo de obreros industriales en las grandes ciudades (más de medio millón en Madrid) y las avisadas empresas editoriales comienzan a acelerar la máquina que produce incansablemente novelas por entregas. Nuevamente Ferreras nos informa de las estrategias que se siguieron para hacer asequibles estas publicaciones a un público más extenso dentro de las clases

medias, entre ellas esta de tarificar las entregas semanales en un real, un precio que comparado con el del libro –de cuatro a seis reales–resultaba aparentemente barato, pero, como ya se ha apuntado aquí, se trataba de un sistema previsto para la continuidad ininterrumpida, pues al final de una entrega venía la segunda parte u otra igualmente adictiva, con idénticos ingredientes y formatos. Hablamos de salarios límite de 15 reales en 1860, que llegaron a descender en los años siguientes, motivando en parte la revolución del 68. Se trata de treinta años de entrenamiento y de puesta en librería de tramas, viejas y nuevas, complicadas y descomplicadas, que aunaran ideología y política en el impulso de la novela realista.

El mecanismo para atraer nuevos lectores es el de la caterva de triquiñuelas propagandísticas que incluían el regalo o rifa a los suscriptores de ejemplares encuadernados, las cubiertas, grabados fuera del texto o los primeros cuadernos de otra publicación, asegurándose así este contrato de voluntades. La inversión definitiva del capital necesario, por parte de esta nueva clase de empresarios oficinistas, no ofrecía apenas riesgos pues se realizaba sólo cuando había el número suficiente de compradores, de tal modo que como los futuros lectores pagaban por anticipado la empresa podía anunciar el reintegro de su dinero, si no se conseguía el cupo suficiente para editarlo.

Acababa de empezar, por semejante procedimiento, el “Capitalismo amable de las promesas cumplidas” que ahora agota sus últimos cartuchos. Consumo y creación eran interdependientes y de su perfecto engranaje surgirían nuevas industrias complementarias: la publicidad exigía dibujos y grabados llamativos, que eran ejecutados por plantillas de dibujantes gráficos, a cargo de las editoriales.⁴⁸

Para una buena parte de la crítica literaria que estudió, a partir de 1970, este fenómeno de largo aliento en una cultura literaria que alimentó el imaginario de las clases populares, el folletín es la expresión de una ideología conservadora que, a través de la mixtificación y la exageración, las técnicas de seducción y convencimiento, trasladan al fascinado lector una determinada codificación de la sociedad.

En el maniqueísmo legitimista del bien y del mal que se estaba vendiendo masivamente radicaba la imposibilidad del ascenso social salvo por la vía de las alianzas matrimoniales, lo que estaba fuera del alcance de las clases trabajadoras, a las que sólo

les restaba invertir en un futuro borrascoso e incierto para sí mismos, con los rendimientos de sus bajos salarios empleados en la lectura de los sueños de otros. Un mecanismo, el de la emergente industria de productos editoriales al margen del libro, que ideó el liberalismo capitalista incipiente y que ha alcanzado ya su paroxismo a través de los planteamientos globalizadores de la industria cultural y del ocio.

Con la promoción de la entrega, la clase trabajadora entra en el circuito comercial del libro. Y, a su vez, el novedoso formato es también producto de la lógica de la “división del trabajo” (módulos publicitarios). El nuevo mercado, más amplio y especializado, necesitaba de un nuevo periódico, también más flexible, que añadiera a “lo informativo” la ilusión democrática de igualitarismo para el estrato social más bajo de la población española, un siglo antes de que las leyes lo confirmaran.

Los valores que se encarnan los representan ciertos personajes positivos e, inevitablemente, están el resto de los personajes que son los negativos; así pues, la “huérfana inocente”, “el “tutor malvado”, el “obrero fiel y honesto”, el “borracho despilfarrador” que martiriza a su mujer y a sus hijos; el hermano “generoso”, el “envidioso” que incordia y atiza a unos contra otros. Y la expresión de esos valores debe entenderse explícitamente a través de giros y frases hechas sin sustancia, tales como *la pobra joven*, *el malvado tío*, *la generosa muchacha* y *el cruel marqués*. “Todo personaje novelesco es una pura caricatura porque su sicología se halla esquematizada” (J.L. Ferreras, *La novela por entregas*, p. 307); pero los buenos salen adelante, inequívocamente, aunque a costa de grandes sufrimientos y renunciaciones; esta afirmación se corresponde casi exactamente con la evolución ulterior de la novela hasta alcanzar, con el Naturalismo, la novela de tesis. También los buenos lo pierden casi todo, juventud incluida, por defender “cristianamente” su honor, la palabra dada o la promesa y un catálogo de principios morales establecidos, aunque no les oigamos hacerlo por sí mismos. Melodrama por encima de todo, pero además reflejo de una sociedad dividida en la que la dialéctica de clases y sus consecuencias intermitentes consolidaron un pacto por una sentimentalidad como eslabón para el entendimiento social. Aunque se escribieron novelas de folletín de tintes históricos y hasta con proclamas políticas, el fuelle de la historia no consiste en ellos, sino que son un puro contexto o aún mejor un paisaje de *atrezzo*.

Entre 1840-1850 predominan obras sobre Espartero, pero no sobre los propósitos políticos del programa progresista (desamortización, lucha contra la Iglesia, centralismo administrativo...), sino sobre la figura del militar convertido en símbolo. Sus rasgos están absolutamente aislados del contexto social para que no puedan ser objeto de aprendizaje, sino de perplejidad. Se trata de que esta ideología o este discurso moral aparezca aparte y no como problemática que mueve a sus personajes; el reflejo de esos fragmentos de realidad son pues superficiales.

Por lo demás, ningún novelista, aún los que se inspiran en la historia reciente, pretenden contarla, sino usarla como marco. Aún menos si se utilizan escenarios del pasado glorioso de carácter nostálgico, medievalista por ejemplo, que es tan característico de los folletines de algunas románticas y también de muchos románticos, como afirmara Ferreras, en el que se distorsionaron los elementos menos verificables a fin de convertirlos en piezas de almacén de decorados. No hay pretensión de realismo, salvo cuando se alzan en pie los valores de la patria, en concreto los incidentes del 2 de mayo, representados como símbolo de libertad del pueblo. Así pues, no se trata de información ni de descripción de los acontecimientos políticos, sino de propaganda.

Tal y como comúnmente se viene analizando, el folletín se confecciona según un modelo en el que son evidentes los plagios y los préstamos; responde a las “demandas” de un público que lo consume con avidez, y el que lo escribe tiene una fecha fija de entrega, marcada por su editor, con instrucciones precisas para continuarla.

Sin embargo, no sé hasta qué punto se puede hablar de una demanda contrastada del público lector, cual sucede en los seriales de consumo masivo, más bien podría decirse que los autores-editores diseñan las entregas, cortan o alargan el tejido de la novelita en función de las ventas, quizás sobre la marcha, pero apenas arriesgan nada y menos aún en unas tramas que han sido compulsadas una y mil veces por lectores incondicionales. Y esto es así desde que, en el siglo XVIII, las escritoras y lectoras de la aristocracia y más tarde las de la burguesía fundaran el “gusto” de la gente inculta, común o llana, asignándole temáticas y entramados a sus aspiraciones, tiñendo los nudos de violentos óleos y los desenlaces de tímidos pasteles; esto es, reflejando su propia sentimentalidad.

Con la aparición de estas formas de consumo extensas, tanto por el soporte como por las características especiales de su realización y destino de índole narrativa, entramos en la prensa moderna capitalista y popular, antecesora de la comunicación masiva. Una

literatura de consumo en la que predominarán los contenidos sobre la forma y que remplazará al escritor individual por el trabajo de un equipo es la que comienza ahora a desterrar la imagen de lo literario ligado exclusivamente al libro. Esta se adapta a los tipos y géneros ya codificados, aunque propone la refuncionalización del lenguaje apelando a distintos códigos, también la amplificación de los visuales no específicamente literarios. Es también el tiempo de la publicidad como fórmula de adiestramiento social.

Parece comprobado que para la traducción de los folletines franceses e ingleses, propio del primer tercio del diecinueve, hasta la redacción de los folletines originales y otras novelas populares existían “equipos de producción” que permitían el flujo de escritores. La subsistencia de novelistas asalariados, anterior a las grandes producciones novelescas, provenía de trabajos subalternos en los periódicos, de actividades administrativas al servicio de algún personaje, o de la composición de poesías populares que se distribuían por los canales tradicionales del “ciego o el buhonero”, sobre los que también recayó el peso de las restrictivas leyes; debe tenerse en cuenta a su vez el hecho de una censura vigilante que tenía criterios distintivos sobre los modos de distribución editorial. La cesión de derechos al editor no implicaba el ingreso de grandes cantidades; el imperativo de supervivencia parecía ser el motivo fundamental. (Romero Tobar, 1976)

Hemos anticipado la importancia que esta fórmula tuvo para la popularidad y las finanzas de los autores de folletín, aunque también se ha hecho una distinción entre escritores novelistas que escriben por entregas y novelistas que publican por entregas. En el primer caso se encontrarían la mayor parte de los folletines escritos por Ayguals de Izco y sus seguidores, siempre masculinos, y es en la segunda variante en la que encajarían, según J.I. Ferreras, las entregas de las románticas isabelinas.

El modelo que se corresponde con los contratados por el editor para la entrega semanal, se resume en una relación laboral, entre cuyas cláusulas figura el derecho de propiedad de cada pieza a nombre del editor (así reza en las portadas) y la obligación del escritor de entregar una cantidad fija de páginas por semana; si bien es potestativo, por parte del dueño de la editora, acortar o dilatar la entrega en función del éxito, teniendo que acatar el escritor esta condición *sine qua non* del convenio.

Los estudiosos de este género de novela popular por entregas destacan las enormes cantidades que percibían los folletinistas más prestigiados en comparación con lo que podían obtener los novelistas “tradicionales”, vinculados a la pequeña industria del libro que ahora se estaba desbancando en favor de las publicaciones periódicas. Este hecho se constata igualmente en los inicios de las colecciones de novela y cuento cortos en el primer decenio del pasado siglo, en que autores como Zamacois o Felipe Trigo conseguían más ingresos de las extensas tiradas de sus novelitas sicalípticas que Blasco Ibáñez o Pio Baroja.

Desde este punto de vista se cita el caso de uno de los autores del folletín más célebres del momento, el prolífico sevillano Manuel Fernández y González (1821-1888) quien llegó a percibir hasta 50 duros (más o menos 1.000 reales) obtenidos de la suma de sus colaboraciones diarias en diferentes publicaciones. En casos como el aludido, el autor (que tenía a su disposición una caterva de “negros”) se veía en la obligación de dictar el texto de cada uno de los folletines que hacía en paralelo, razón por la cual debieron contratar, a su vez, a los mejores taquígrafos, que naturalmente eran los del Congreso de los Diputados. El escritor asalariado firmó 200 títulos entre novelas y folletines y publicó, a mediados de 1850, a un ritmo de 4 a 6 novelas anuales hasta que finalmente se dedique con exclusividad a las lucrativas entregas, faceta por la que finalmente será reconocido.

A partir de 1848, también Torcuato Tárrega y Mateos publicará con éxito un centenar de entregas, y en la década siguiente, Ramón Ortega y Frías, en clave de novela histórica, pero después de 1868 la producción decae como se ha dicho anteriormente, si bien aún vieron la luz las novelistas de destacados autores, ya finiseculares, como Luís del Val o Blasco Ibáñez. Se calcula que llegaron a ser ciento treinta autores los que escribieron más de dos millares de entregas y esos 2000 títulos se contienen en dos tomos.

El autor especializado en folletines reitera los argumentos con muy pocas variaciones, ese es su secreto. Y sin embargo, como se trata del “conjunto vacío” y trabaja con estereotipos y no con personajes, la escasa luz que proyecta, cada vez, es suficiente para mantener viva la historia una semana tras otra. Por otro lado, tampoco la vida de sus lectores debió ser mucho más resplandeciente y, sin embargo, con bastante seguridad, menos sobresaltada y excitante que las rocambolescas aventuras de sus personajes

favoritos. Y su destino, por acabar con este paralelismo, más gris y triste, menos prometedor en todo caso que el que solía alcanzar a los “buenos” de entre estas novelitas.

Al novelista antegaldosiano –*deus ex machina* que pone en marcha a los actantes–le interesa la acción y, después, las caracterizaciones tipológicas. Las ráfagas de tensión le permiten todas las detenciones novelescas y extra novelescas (excursos, dirá Romero Tobar) que quiera introducir. La novela por entregas es lineal, pero las acciones primarias están sumamente complicadas con las secundarias que demoran el desenlace. Hay explicaciones, coincidencias, encuentros inesperados y todo tipo de accidentes que contrastan con un final rapidísimo, a veces improvisado, y al parecer siempre esperado por el lector.

Algunas formas de enunciación características de este típico narrador omnisciente pueden resumirse en las siguientes:

- Exagerada adjetivación de signo positivo o negativo
- Nominación efectista o impactante de cada entrega
- Finales también efectistas y técnicas de suspense
- Uso de interrogaciones dirigidas al lector como interlocutor válido
- Emisiones de juicios de valor.

Desde una lectura funcionalista, los agentes son estereotipados y pueden reducirse a unos pocos: el héroe y la heroína; el antihéroe (oponente), el personaje oculto, falso o de identidad desconocida (aliado o adversario) y el bienhechor (ayudante). Las funciones de los agentes están concebidas según un sistema de oposiciones: héroe/antihéroe; ayudante/oponente, manifestándose un universo maniqueo en el que el héroe es siempre la víctima y, al tener que actuar en su defensa, en victimario. El narrador caracteriza siempre al héroe folletinesco como el prototipo de personaje romántico, es decir, físicamente hermoso y superior a los demás, ingenuo e idealista, sentimental y víctima de una predestinación de signo negativo, por lo que sufre la incomprensión de los que le rodean. Sus culpas no son nunca personales, sino sociales; frente a él, las características del adversario son siempre las contrarias.

En el folletín histórico o de tema nacional, en el que se proponen como héroes o antihéroes a personajes históricos, heredero del prestigio romántico de la novela histórica de Walter Scott, los hechos son verosímiles y, por ello, los personajes dejan de ser estereotipados. (R .M. Alberés, 1970).

En cuanto a los personajes, apenas se les caracteriza exteriormente, pues con unas breves pinceladas se les asocia casi inmediatamente al “bando” preestablecido” para su función en el relato; a falta de rasgos psicológicos, la descripción de la sudoración se hará equivalente a una respuesta de agitación interior o de nerviosismo; estos “comparsas” apenas evolucionan a lo largo de su corta existencia vital. Por su parte, los femeninos son en general objetos, pasivos, víctimas o protegidas, sobre los cuales, héroe y antihéroe realizan sus actos salvo, naturalmente, que estos personajes estén modelados por escritoras, pues entonces se convertirán en exponentes de incorruptible virtud, protagonistas de un destino superior, a veces virginal. Una panorámica generalizada que estará muy presente en el análisis que se haga de los folletines de la escritora isabelina, Amalia Fenollosa y Peris, de la que nos ocuparemos más adelante.

Otros rasgos literarios a tener en cuenta son:

–la función simbólica de los nombres de los personajes tales como el de la marquesa de Bellaflor, desdoblamiento de Fleur de Marie, la protagonista de los *Misterios* de Sue,

–La edad es también la medida de la juventud, que se consume hacia los treinta años.

–A la descripción de su estatus social se le atribuyen aspectos morales preestablecidos (“Pobre, pero limpia”), a excepción de los personajes de origen extranjero, como el esclavo en *Saab*” o un inglés en *Gaviota*, en los que no se produce ninguna tipificación.

–Se construyen los caracteres morales personificados como los propios del terruño, lo que pone de manifiesto la verdad suprema del múltiple nacionalismo español, que decantará en “cantonalismo” costumbrista.

–Se exageran las verdaderas rentas e ingresos o las propiedades que habitan los más adinerados: “Papá es rico, muy rico... tiene jardín y coche” –dice una niña–.

Una buena parte de estos aspectos técnicos del folletín volverán a estar presentes en la novela rosa y en los cuentos y novelas cortas de carácter básicamente amoroso de las

colecciones del siglo veinte, desde este momento y hasta los años 70 en que comienza a decaer también en su formato de fotonovela y se desplaza a las ondas.

Por lo demás, el folletín permite conocer aunque sea a grandes rasgos y estos deformantes, los prejuicios y creencias más popularizadas de la sociedad española de mediados de mil novecientos. Así, el mayor rango de lo científico lo incorporará el médico, un personaje central de casi todas las tramas por simbolizar el progreso y la felicidad del hombre; una prestigio que incorporará poco después la figura del higienista. Otros personajes como jueces y burócratas de la Administración gozan de la peor consideración, lo que ya había sido recogido por Larra en sus artículos satirizantes. En ese sentido, es ejemplar el personaje de Don Serapio, de *Cortesanos*, cuya divisa reza: “¡Ojo al empleo y viva la patria! “. La aristocracia es vista como esa clase derrochadora que vive por encima de sus posibilidades, sin devolver nada a la sociedad que la mantiene. En cuanto a las clases trabajadoras, al igual que en la construcción de los “tipos”, estará considerada de manera maniquea, entre honrados miembros, serviciales como oficinistas, albañiles, porteros o criados,, y entre los antagonistas: bandidos o extremistas: criminales a sueldo, contrabandistas, testigos falsos a la carta, pero también los marginales, especialmente los esclavos negros en los folletines ambientados en las colonias.

El folletín fue una novela destinada a aparecer en una revista o periódico, cuyo secreto consistía, en opinión de Brunori (1980), en producir un impasse en el momento indicado en el que se interrumpe la historia para suscitar una expectativa de continuidad en el lector, que demandará de este modo la siguiente entrega. En dicha estructura externa, se mantienen pues las secuencias abiertas e incumplidas, lo que permitirá el escritor, o generalmente el editor, introducir el número de episodios que quiera, economizando o ampliando las secuencias. Se le ofrece al lector “la amenaza de un secuencia incumplida, de un paradigma abierto (...) es decir, de una confusión lógica y es esta confusión la que se consume con angustia y placer” (Barthes, 1966). Se confecciona una novela a lo ancho en extensión en la que se agrupan acontecimientos con un nexo causal, que trata de dejar espacio a la sorpresa y a la novedad. Los títulos cumplen también una función relevante.

En su estructura interna se pueden observar los presupuestos de Vladimir Propp (1985) en su análisis del cuento:

- 1) Los elementos constantes están contruidos por las funciones de los personajes
- 2) El número de funciones es limitado
- 3) La necesidad de las mismas es siempre inédita
- 4) Todos los relatos tienen idéntica estructura.

Estos presupuestos hay que relacionarlos en un nivel de “sintaxis narrativa, al modo que indica Dieter Janik (2006) en *La estructura comunicativa de la obra narrativa: un modelo semiológico*, es decir, no como gramática sino como “la relación y conexión de las secuencias narrativas de un texto, de acuerdo con un determinado valor funcional de la obra en su totalidad”. (pp. 171-183)

En el folletín se repiten procedimientos narrativos, cuyas reglas internas de composición son “recetas”. En todo folletín hay una situación inicial: un daño, una acusación o un ataque –generalmente falso o injusto– contra el héroe o la heroína; un “propósito a cumplir”, que implica vencer obstáculos a partir de una serie de peripecias que ponen al héroe al límite del peligro y de la muerte o salvación. Funciones posibles: venganza, alejamiento, persecución, combate, ayuda, retribución, sumisión etc... El proceso iniciado puede ser de mejoramiento que conduce a un final feliz (eufórica) o de degradación, con un desenlace trágico (disfórica), según el tipo de obra. O bien todas a la vez en función del personaje, ya que existe una gradación moral del “bueno” como también lo hay del “malo”; estos son utilizados como vehículo de la trama y como cortejo del héroe, finalmente sacrificados o bien acabando con sus vidas o, en otros casos, privándolos de futuro.

Pero en el folletín siempre se deja una puerta abierta, un rayo de esperanza para el lector, al que se le emplaza a la consecución de la felicidad en otro tiempo o en otro lugar. Al igual que en el análisis de una serie televisiva, se definen secuencias básicas; estas se entrecruzarán con otras secundarias a fin de complicar la trama, pero sus funciones son accesorias; en este encadenamiento se irán produciendo múltiples situaciones en las que aparezcan nuevos agentes que requieren distintas actuaciones o solicitudes del héroe. Sin embargo, la necesidad de las funciones sigue siendo la misma y las secuencias de relleno que éstas engendran no implican cambios esenciales en la estructura, sino un desorden aparente, una posibilidad de juego donde los agentes cumplen roles bien delimitados.

En cuanto al binomio: tiempo/espacio, el folletín desarrolla los hechos cronológicos tal y como se van desarrollando y, en general, se privilegia un determinado periodo de acontecimientos. Lo casual queda descartado, porque el héroe tiene un “Sino” que le guiará en sus acciones; incluso aquello que parece azaroso es pieza de un destino inexorable.

En cuanto al espacio es exterior y urbano – Madrid es el escenario más frecuente del universo folletinesco-, un escenario en el que también encuentro coincidencias con los novelistas de novela corta, modernistas y novecentistas, los interiores apenas se describen, salvo con pinceladas gruesas, y cuando se trata de lugares lujosos; estos sirven tanto para situar a los personajes y sus respectivos niveles sociales como para abocetar su carácter y decidir su destino, a veces el suicidio como único final posible a una situación trágica y sin salida. Ciertas características de este formato se seguirán manteniendo además entre 1940 y 1959, en el ámbito de la novela rosa, corta y de inspiración “tremendista” de posguerra.

Relacionado con el costumbrismo, en el folletín se utilizan las hablas populares y dialectales para ubicar el origen de los personajes; de hecho, Ayguals de Izo popularizó este procedimiento en una buena parte de sus novelas. La descripción del vestido, de la gastronomía local o regional y sus bebidas más típicas, referencias a la alcurnia y la posición social contribuyen a perfilar personajes y medio social, acentuando las ya abismales diferencias de clase existentes en la realidad española hasta 1970. Sin embargo, si en el folletín francés había, inicialmente, un interés de denuncia, en las novelas de los escritores más celebrados, el acento se coloca más en el “tipismo” y en el reclamo de una sentimentalidad a secas.

El tiempo libre es constante, pues es el del tiempo de la acción y de las aventuras: los toros son siempre un motivo de distracción, al igual que los bailes y verbenas, el carnaval, y como liberación del ocio cotidiano: los viajes. Si bien en las novelas de posguerra, el ocio sólo caracteriza a las clases altas, que viven de sus propios recursos económicos. Se contraponen pasado/presente. Sobre la situación inicial, en presente, gravita una deuda o una culpa del pasado. El devenir es el tiempo de la acción en función de la posibilidad de redimir aquélla o esa acusación injusta. El espacio se anuda con el tiempo y no es un aspecto privilegiado del folletín.

Pero no sólo el sistema de acumulación productiva y de rentas justifica el convencionalismo de las intrigas –en opinión de Romero Tobar–, sino también el público lector y una cierta ingenuidad como actitud generalizada en la recepción de este nuevo producto de la cultura popular.

En relación con el “aplazamiento” como estrategia para capturar la atención del lector, lo que hoy llamaríamos su “fidelización”, comenta con agudeza sobre Roberto Arlt en la edición de Ricardo Piglia de *El juguete rabioso* (Buenos Aires, 1993):

En realidad se trata de lograr que sea el lector quien "se entregue", "devorado" por el interés. Economía literaria que convierte al lector en un cliente endeudado, se vive la ilusión de que una cierta necesidad material que enlaza el texto y su lectura". (*Robert. Arlt, Una crítica de la economía literaria*, p. 56)

Laureano Bonet 49, en su reelaboración acerca de la “biblioteca folletinesca” y la futurible actualización de las entregas y las novelitas fragmentadas en formato “móvil”, repasa aquellos tiempos en que la lectura del folletín impreso era seguido con avidez por escritores muy posteriores a Galdós, y cita a un Pío Baroja remembrante de sus tiempos de juventud, quien en sus *Memorias* escribe que algunos lectores devoraban los fascículos en el lecho para después, advertidos por el canto de los “primeros gallos”, apagar “la vela con el cuadernillo: dejando marcado en la página un círculo de sebo de la bujía como un sello”⁵⁰

A las afirmaciones de Romero Tobar y J.I. Ferreras sobre la similitud estructural y técnica de este “subgénero,” se añaden algunos considerandos de U. Eco, quien en sus reflexiones sobre *Los Misterios de París* (1970)⁵¹ comenta sobre la exigente expectativa del lector. “Se establece una relación dialéctica entre demanda de mercado y estructura de la intriga de tal manera que en un momento determinado ciertas exigencias fundamentales de la trama son despreciadas, aunque parezcan sagradas para toda novela de consumo. Como en los seriales televisivos, se sufre con las constantes desgracias de sus héroes y se aceptan las digresiones morales del narrador con tal de que la historia continúe hasta un desenlace ya consolidado, previsto, el final feliz que instituye el orden

y si no es así, el lector/espectador puede rebelarse contra el autor”. U. Eco denomina “consolar al lector” a la estrategia del folletinista de resucitar a los personajes que el lector creía muertos o desaparecidos. Una apreciación que no es en absoluto infundada, pues el propio Pérez Escrich (1829-1897) llegó a titular un capítulo de una de sus múltiples entregas: *Donde el autor resucitará a los muertos*.

Por continuar con el paralelismo entre el folletín impreso y las series televisivas que habíamos iniciado con el análisis de U. Eco, sobre lo que volveremos en adelante, también cada capítulo equivale al fascículo y será preceptivo mantener la intriga, al igual que sucederá en el telefilm. Refiriéndose a la técnica narrativa de Sue comenta U. Eco:

Nunca perdía la ocasión de decir a sus lectores: ahora, dentro de unos momentos, veréis, voy a suscitarles una extraordinaria impresión. Preparaos, porque estoy a punto de excitar vuestra imaginación y vuestra compasión”. Otra consiste en introducir el “kitsch”. Una descripción rocambolesca más una advertencia literal del autor: en el próximo capítulo veremos el infame recurso a que apeló su inicuo y desairado amante para introducir el cisma entre los dos felices esposos. O de forma más intensa, señalando al lector directamente con una pregunta: ¿cuál será la intención de la diabólica vieja. (p.25)

Así se expresaba el ensayista semiótico y novelista italiano que, curiosamente, cuarenta años después ha retomado a este pionero francés del folletín como inspirador de uno de sus últimos relatos, *El cementerio de Praga* (Lumen, 2010).

En el folletín, escribe J.I. Ferreras (1972)⁵² se opera por símbolos, pero estos no llegan al nivel de mitos: los obreros industriales están empezando a experimentar la revolución y su ideología tenía el regusto de las aspiraciones burguesas; se luchaba por la justicia social, no por la revolución del proletariado. Si en vez de analizar las novelas de carácter social que encarnan los valores de las clases medias –a los que se suman ahora los de la clase proletaria– es decir: ahorro, seguridad, estabilidad familiar o autoridad

patriarcal, lo hacemos con el de tipo católico o antiliberal, ese pactismo que ofrecen los editores prevalece como idea.

–La teoría de la conspiración (conspiraciones) explica todo lo complejo de los problemas sociales reales: los malos que quieren acabar con el mundo y los buenos que quieren salvarlo.

–No defienden el matrimonio, pero no lo atacan

–Suelen tratar del hijo natural o hablar del adulterio, pero como un malentendido para el que el autor tiene solución.

–El abrazo de clases sociales como trama en distintos entrecruzamientos, vg. La jovencita pobre que pesca varón rico.

V. Brunori en *Sueños y mitos de la literatura de masas* (1980) advierte del papel que el folletín y la novela popular desempeñan, no sólo como precedente para el consumo de una nueva clase social y para aprovechamiento de escritores de novelas (Valera, Pereda, Galdós...), sino además para formatos que habrían de desarrollarse más tarde como la fotonovela, el género policiaco o el comic. Aunque el estudio que este autor realiza de la novela popular se centra más en la realidad francesa, nos conviene su apreciación de que no existió gran diferencia entre los periodos álgidos y los de decadencia en cuanto a temática y estructura, pues el destinatario sería el hombre común, al que la Historia coloca siempre en una antesala de espera. “El término popular no debe ser interpretado, pues, como el fenómeno que tiene su origen en las tradiciones y en las costumbres de los más humildes, sino de un “ir hacia el pueblo”, en el sentido gramsciano, frente a un mecanismo tendente a funcionar del vértice a la base y no viceversa”.

A propósito de las distinciones entre “novela popular” y folletín”, comenta Romero Tobar (1976), que no ha encontrado ninguna novela española del s. XIX que se conserve en el estado original de cuadernillos sueltos, no regularizados por la encuadernación, (como sin embargo ocurre con la edición facsímil de *Nicholas Nickleby*, de Dickens, editada por Scolar Press), por lo que es partidario (frente a Ferreras) del uso de la denominación “novela popular”.

Por su parte, las tendencias que recoge J.I. Ferreras, en cuanto a novela se refiere, son de 4 tipos:

- 1) Novela moral y educativa, de consumo preferentemente femenino, heredera de la tradición dieciochesca, concebida con un criterio de utilidad, de servicio a la sociedad. El modelo de mujer sumisa, religiosa, casta, hasta cierto punto sentimental, opuesta a las pasiones que engendran rebeldía. Es el amor maternal, sensible, responsable (El Ángel del hogar), que sintetizó a la perfección la escritora isabelina: Pilar Sinués. Se trata de una novela cerrada y sin futuro, ligada a la Iglesia-Estado.
- 2) Novela sensible y quizás sentimental, en la que la heroína no es ya un paradigma de virtudes, sino que puede sentir afectos amorosos, aunque lejos del amor-pasión de la novela sentimental romántica. Los protagonistas son algo más que puros símbolos morales.
- 3) Novela de terror (aunque alejada del “gothic terror”), que aborda como temática cuasi didáctica, pues las escenas más siniestras le sirven al autor para mostrar la irracionalidad del universo-mundo. Un ejemplo de esta modalidad lo encontramos en la edición de 12 tomos de A. Pérez Zaragoza: *Galería Fúnebre de Historias Trágicas, Espectros y Sombras Ensangrentadas*. Más tarde, Pedro Antonio de Alarcón o Valle-Inclán escribirán cuentos e historias más ajustadas al gusto español.
- 4) Novela anticlerical, que actúa no sólo contra la Iglesia católica, sino contra cualquier forma de creencia religiosa. Exponente de esta tendencia, *la víctima de la Inquisición*, cuyo supuesto autor fuera Luis Gutiérrez, un fraile trinitario ahorcado por la Junta Central durante la Guerra de la Independencia. Editada veinte veces, desde 1800 hasta 1840, sostiene que tanto la Iglesia como la Monarquía han sido creadas para esclavizar al ser humano.

Antes de emprender el análisis de los folletines de éxito de Amalia Fenollosa y Peris, que ha sido objeto de estudio en mi DEA (2008), concluir con algunas observaciones que se han realizado en este epígrafe, a modo de apretada síntesis.

En la modernidad instaurada por el liberalismo económico y político, son los lectores los que convierten fórmulas industriales en formatos que alimentan la cultura y no al revés. Y todo ello no depende de la con(s)ciencia individual, pues es un mecanismo del

sistema social: todos sus elementos colaboran, desde su particular aprovechamiento, en que el invento salga adelante. El poder del disfraz está, en mi opinión, más al servicio de la ilustración que del enredo de las tramas. La utopía se realiza en cada final cumplido de antemano. Por otro lado, la sentimentalidad es también una forma de resignación. Una convicción que he sostenido desde el título de este trabajo de investigación; una cuestión que se complementa con la idea invertida del mundo novelesco de las escritoras.

2.4 AMALIA FENOLLOSA Y PERIS: *MALVINA DE SERHATI_Y EL PREMIO DE LA VIRTUD*

C. Simón Palmer (1991) afirma que “las novelas escritas por mujeres en la mayoría de los casos evitan herir la sensibilidad y tratan de inculcar lo que se considera una conducta correcta, con ejemplos de desgracias ocurridas a los pecadores, y premios que recompensan el bien hacer de los protagonistas”. A. Fenollosa reproduce en su escritura folletinesca los papeles tradicionales de esposa y madre, constantes en los textos de las escritoras de la primera mitad del s. XIX. “Con el caos de sus mundos imaginarios, los novelistas románticos procuran imitar el caos del mundo real”.

Más apegada a la fórmula del folletín, derivado de la novela de aventuras de cuño histórico, es la prosa de Amalia, en mi opinión, mejor referente para una antología que las piezas melodramáticas dedicadas a la regeneración social del pueblo llano - *El Ángel del hogar* o *El bálsamo de las penas*-, de otros dos importantes miembros de la Hermandad Lirica: Pilar Sinués y Angela Grassi.

En 1800 Mme Cottin había escrito la novela, *La Malvina*. En 1837 aparece en dos tomos, ya traducida. La historia de los amores de la desdichada Malvina ha dado materia a las bellas artes: la pintura ha reproducido sus escenas, y la poesía, sus desgracias. Posiblemente basado en ese personaje, el folletín que construye Fenollosa obedece en sus rasgos principales a la técnica que hemos desmenuzado en el epígrafe anterior a este.

Posiblemente y aun a pesar de que la novela de terror no generó demasiados títulos en nuestro país, parte de esos recursos que la caracterizaron en su cuna inglesa están de algún modo presentes en la prosa de Amalia Fenollosa, de la que se ha dicho que está más cerca de la novela gótica que del folletín isabelino.

En las dos novelas, la autora insiste en su autenticidad, añadiendo al título la cola de “originales”, en prevención de que sus lectores no la juzguen traductora ni imitadoras de otros productos editoriales extranjeros. Y ello, porque en ese momento hubo mucho debate a propósito del sinnúmero de traducciones frente a la poca atención prestada a la novela de cuño ibérico. Antonio T. de la Quintana, amigo de Fenollosa y Peris escribe

en “La Lira Española”, 18 octubre 1846, lo siguiente en relación con tan espinoso asunto:

La paradójica impresión en el lector de un relato que se avanza verosímil y que está trufado de imprecisiones, obstáculos y dificultades, así como de sorpresas maravillosas (también en este, relacionado con el relato gótico inglés).

Algunos autores califican sus escritos en prosa como relatos breves; en todo caso, *El Premio de la virtud* (1845) y *Malvina de Serhati* (1846) se escribieron por encargo y el sistema de publicación fue el de entrega al editor, que las publicó en el dominical por mediación de su buen amigo: el periodista, poeta y crítico literario, Víctor Balaguer.

El enfoque es moralizante y se recrea en el pasado medieval, lo cual no es precisamente una excepción en este “subgénero” con independencia del sexo de su autor.

Con periodicidad semanal se inserta: *El Premio de la virtud*, en la revista “El Genio”, dirigida por V. Balaguer; el capítulo I aparece el domingo 13 de abril y el duodécimo y último, el 27 de abril de 1845. En Barcelona, en “La Lira Española. Semanario de Música, Literatura y Teatros”, se publica a Amalia Fenollosa, *Malvina de Serhati*, entre el domingo 18 de octubre y el 27 de diciembre de 1846. Ambos relatos se insertaron en la parte inferior de estas publicaciones, aunque algunos capítulos se ofrecieron en su totalidad y otros fragmentariamente.⁵³ Mientras se publicaba *El Premio...*, se anunciaba en “El Genio” la aparición de un nuevo folletín: *María, la hija de un jornalero*, sobre el que se reseña lo siguiente: “Parece que la idea dominante del señor Ayguals es escribirla en favor de las clases menesterosas, descorriendo el velo que sirve de máscara a crímenes de no pequeños de gentes encopetadas”.

Afloran en la prensa más progresista sentimientos de apoyo a posturas más o menos asociadas al socialismo emergente, no en vano este año de 1845 fue el de la publicación del Manifiesto Comunista. Me pregunto si una novelista española de clase media, cuya escritura estaba subsidiada por un padre y un esposo de profesión liberal, podría mostrar inclinaciones de esta naturaleza sin embozarlo bajo el manto de un sentimiento de compasión por la miserable vida de los campesinos o de los obreros industriales. De lo contrario, como también queda constancia, le aguardarían la cárcel o el exilio. Pero es

que hay una causa más inmediata y esta es sin duda que, en su ánimo, no existía ese grado de concienciación colectiva que la llevara a militar en causas revolucionarias, aunque se sintiera solidaria con los aspectos externos de la pobreza o de lo injusto en relación con los asuntos más urgentes de esas capas de la sociedad de su tiempo. Estamos hablando del inicio de la etapa isabelina, la década de los 40.

El Premio de la virtud reúne los distintos componentes del relato romántico: lugares exóticos y abruptos (que están en sus romances en verso sobre ruinas de Castellón), elementos del pasado, melodrama, giros inesperados de la acción, ambientes nocturnos y peligrosos, escenas azarosas y casuales, peripecias sin cuento, amores difíciles de consumir, reencuentros, anagnórisis/agnición (reconocimiento).

Amalia Fenollosa crea un relato de intriga y suspense a partir de los constantes obstáculos que sus personajes deben sortear. Esta característica es común a este tipo de literatura. Sin embargo, como rasgo específico, la reivindicación de lo femenino y la exaltación de la virtud. Al referirse a la protagonista, la narradora interviene interrogándose retóricamente, con frecuentes monólogos dirigidos al lector –el excursus narrativo según expresión de L. Romero Tobar– que era característico de este tipo de construcciones narrativas:

Con estas circunstancias ¿qué motivo le había podido conducir a aquella soledad, sino uno de aquellos acontecimientos imprevistos que forman época en nuestra vida y que dan lugar a la consumación de costosos sacrificios por parte del sexo débil, escarnecido y hollado siempre, pero capaz de los más heroicos actos y de los rasgos más sublimes? ¿Quién, sino la mujer, sabe perdonar tantas veces cuando ama y quién, sino ella, ama con tanto ardor? (Cap. I)

S. Fortuño Llorens (2006), que analiza estos relatos con lupa, destaca como rasgos principales de su estética: el desbordamiento de las pasiones; la interrelación realidad/ficción, así como la proyección de estados anímicos de sus personajes en el mundo externo. Arquetipos y lección moral.

Ella tampoco había dormido (...) le había tenido inquieta y desvelada turbando las páginas de su corazón. Este perdió en aquel día y los posteriores el gusto a sus antiguas ocupaciones, y su imaginación calenturienta forjaba, en vano, remedos al ardor que le devoraba (cap. VIII “Una pasión” de *Malvina*)

A pesar de que los exteriores no son la parte constructiva más fuerte de este tipo de novelas populares, la descripción del paisaje, que es nula en los folletinistas en parte porque el lector es urbano, constituye una excepción en las obras de esta escritora, cuyo estado de ánimo comulgaba con el ritmo de las estaciones y sus efectos en la naturaleza. Quizás también porque la escritora isabelina había vivido intensamente El Desierto, su comarca natal en Castellón, tanto como los paisajes costeros de Valencia y Barcelona, una vez ya casada, en el periodo central de su escritura. Así pues en *El Premio* se recrea en los paisaje suizos y en sus valles pintorescos, al igual que lo hará en la mundana Venecia en el relato de *Malvina*.

En opinión de Salvador García Castañeda (1967): “la modesta casita, el castillo y el bosque, tradicionalmente imprescindibles al desarrollo de la intriga, de la topografía del melodrama, adaptación teatral de los folletines del s. XIX”

Protagonistas huérfanos como ella misma, personajes misteriosos y desafortunados... En *El Premio*, Óscar es un náufrago cuyos padres, que no conocemos, habían traído el infortunio al lugar de los progenitores de Eladina, de quien se enamora. La anagnórisis es la base fundamental, también en “Malvina”, en la que Leopoldo, enamorado de Blanca/Malvina, se desvela, más tarde, hija maldecida por la duquesa, quien es la madre del galán; mientras que su rival, Alfredo Doncredi, con quien se reta, resulta ser el hijo único de Guido de Serhati y Lucrecia Bondi. (cap. XIII “El Descubrimiento”).

El argumento de *El Premio*... discurre en el s. XVI. Una joven llega al cantón suizo de Vand, en los Alpes. Entre los vecinos crece el misterio de los orígenes de la doncella. A esta curiosidad inicial repentina, le sigue un “flashback”, un retroceso explicativo: un prepotente señor feudal, Rodolfo, rapta a Gisela. Tras haber consumado sus deseos, aquella puede huir, y ya recuperada, contraer matrimonio con Arsenio, su anterior

prometido. Eladina será la hija de ambos. Huérfana pronto, queda bajo la custodia de su tío sacerdote. Una noche de marea alta llega a su quinta un náufrago, Oscar, apuesto joven, hijo de Rodolfo y Lucinda de Namour. Los jóvenes Eladina y Oscar se enamoran, pero ella ha hecho un juramento a sus padres según el cual no se casaría con noble alguno. Eladina se marcha a Suiza y se refugia en aquel valle, donde se la conoce como La Solitaria. La casualidad trae a un extraviado a los cercanos Montes de San Bernardo. De nombre, Ernesto es un oscuro trovador que le cantará su amor con el permiso del sacerdote. Fallece su tutor y Eladina se desmaya junto a él (la disolución del contrato). Los jóvenes contraen matrimonio en Ginebra seis meses después. Este final feliz, la boda, es la recompensa que recibe Eladina por la salvaguarda de su virtud.

La heroína de origen misterioso es un tipo de personaje muy utilizado en la novela por entregas y está asociado a la orfandad. La heroína no reflexiona, no lucha, se desmaya, enferma o se vuelve loca.

J.I. Ferreras define los valores de la heroína del folletín en términos de castidad, humildad, espíritu de sacrificio y, desde luego, hermosura. Fenollosa retrata a sus personajes por sus atributos masculinos o femeninos (hermosos, valerosos, orgullosos etc...) y realiza comparaciones mitológicas, una recurrencia que también puede encontrarse en su poesía. Óscar es un caballero que se compara con Aquiles, mientras que Ernesto, por su débil constitución, se alinea con Adonis.

Según Fortuño Llorens, *El Premio de la virtud* posee una estructura de “mise en abîme” (cap. V) con la superposición de nuevos personajes en liza que entretienen y derivan argumentos sucesivos e imprevisibles. El editor dice en la portada que con este título encontramos diversas comedias del Siglo de Oro. Pero que en la galdosiana, *Tormento* (1884) la señora de Bringas exclama –suponemos que como cita de las lecturas del autor– lo siguiente: “esto se podría titular: El Premio de la virtud; es lo que yo digo, el mérito siempre halla recompensa”.

Desde el cap. I y hasta el cap. VI, presentación y peripecias de Gisela y Arsenio. Cap. VII, la venganza de Arsenio ante la muerte de su mujer y su juramento de odio eterno a la raza feudal. Se denuncia, en otro párrafo, la prepotencia del tirano de antaño, una clase social obsoleta y despreciada por la burguesía liberal: la nobleza del Antiguo Régimen.; más en concreto se reivindica al débil (Gisela) frente al fuerte (Rodolfo), expresándolo de este modo en el cap. IV: “dichosa con merecer mis recuerdos, que

alguna de tu clase ambicionaria”. Los tres últimos capítulos, con la aparición de Ernesto y la compasión de Eladina por él, “sin un nombre ni una familia que pueda darme lustre y esplendor” (cap. X). El matrimonio de ambos y el nacimiento de dos hijos cierran el último capítulo.

La novela posee una estructura circular al enlazar el capítulo inicial con los últimos, y presentar la anagnórisis o reconocimiento del protagonista femenino al ultimar el relato folletinesco.

El ambiente de sensualidad y de misterio guarda relación con el momento argumental y por ende psíquico, así en invierno, el ánimo aparecerá atormentado y melancólico (también en sus poemas, el invierno representa su mala experiencia personal, la enfermedad de su marido durante la estación fría).

Su lenguaje, ya se ha dicho, es estilizado y elevado, alejado de lo cotidiano, tanto en las descripciones como en los diálogos (caps. X y XI). Incluso la narración está impregnada de una intencionalidad literaria y artística (construcciones bimembres y comparaciones cósmicas embellecedoras). Destaca su tono poético en la reivindicación del amor idealizado en estado puro:

Mariposa que busca la llama en que ha de perecer, flor que se orea con el céfiro, que más tarde le deshoja (...) La solitaria de Vaud (cantón suizo imaginado) había amado y esta sola expresión nos da campo para levantar el velo misterioso de su vida, cuya narración principia en el capítulo siguiente.

El uso de castellano con sabor a romance (Micer/Mi señor) para hacer más verosímil la cronología del relato; la exageración en el lujo, tanto de los señores del castillo (castellanos) como del colono, “el más rico del país”, cual es el caso del padre de Gisela, y la inevitable asociación de rasgos físicos y morales: “Ella era la hija amable, grácil y hermosa, ya prometida” estableciendo dicotomías radicales entre buenos y malos, fuertes y débiles, dulces o ásperos, en la caracteriología de los personajes, están también presentes en esta primera novela de Amalia Fenollosa. “Habían pasado quince

días cuando el padre decidió dejar salir a Gisela a visitar a una amiga enferma”. Es en ese momento cuando es raptada por el barón Rodolfo que, como el lobo feroz, la viola y engulle su cuerpo en él, en el interior de su castillo. Como en esos u otros cuentos populares, se produce el enfrentamiento de la víctima predestinada y el poderoso mago, rey negro, brujo, animal humanizado, o tirano, cual es el caso del barón. El padre muere de apoplejía (o sea del disgusto) y el prometido de Gisela, Arsenio, es detenido y encerrado en prisión a fin de asesinarlo (cadalso+ tortura). Como en “Blancanieves”, Gisela es salvada del cruel raptor por Rusthel, el escudero del barón, que se enamora de ella, y huyen juntos a la frontera del cantón suizo con Ginebra, fuera de los dominios del tirano, en el confín de la tierra descrita por el relato, y, obviamente con el señalamiento de esta nueva textura, nace una nueva trama. El escudero posee el secreto sobre el paradero de Arsenio, lo ha pactado con otro carcelero, con un igual, no será tampoco asesinado como ha ordenado el barón, pero sí permanecerá encerrado para que él pueda continuar su romance con la bella Gisela.

Del calabozo, tal y como se representa en la rueda de la vida (tablero del parchís), se puede salir mediante un pago, a veces la propia vida o el futuro. La narradora cuenta cómo sale del calabozo Arsenio y trama su venganza sobre Rodolfo, que no llega a ejecutar porque Arsenio es sólo una circunstancia que acompaña el destino de la heroína; será el destino quien se encargue del cruel barón, quien perecerá a manos de un montañés en la frontera de sus dominios, dejando viuda a Lucinda junto con sus dos hijos. Gisela y Arsenio tienen un encuentro amoroso y conciben una hija: Eladina, que nace para que su madre muera.

En los cuentos populares como en los mitos, la regeneración se realiza sobre la fertilidad: tanto Eladina, de veintitrés años, como Lucinda, de treinta y cuatro años, están en la plenitud de su existencia.

La mediación del sacerdote, la llegada del nuevo Ulises/ el trovador Ernesto, el naufrago de flotantes cabellos negros, que acompañado de su laúd cuenta historias de otros lugares y de su patria, Aviñón, aunque no recuerda su nombre ni el de su familia. Sin pasado, es el acompañante perfecto de Eladina, cuya vida está por hacer. Él la quiere violentamente, ella sólo como a un hermano (la narradora practica la autocensura. El amor pasional se oculta tras el sacramento, o es pecaminoso y atrae desgracias). Otro factor del folletín: el amor de Óscar, imposibilitado por la

promesa/apuesta contra la nobleza tirana y sus descendientes, a fin de evitar su resurgimiento como clase poderosa (nuevo pacto social) y, también, la idea del pueblo como manifestación de las bondades naturales –“los filantrópicos habitantes de esta comarca”, en el decir de la “solitaria” Eladina– permiten datar un relato de cuento que se sumerge en el pasado (la leyenda, el mito) para emerger en el futuro (la utopía burguesa del Estado liberal) sobre un soporte material también mixto: el papel impreso y grabado del periódico.

Por lo demás, esta narración se corresponde, en líneas generales, con el tratamiento literario del pasado histórico, carente de todo rigor, en favor del suspense (descripciones precisas + acción); introduciendo temas que aceleren o intensifiquen la acción en un momento dado, aun cuando no estén documentados.

Malvina de Serhati, desde el principio hasta su dramático final, es una historia truculenta y folletinesca. Se sitúa en la Venecia del s. XVII. La autora nos presenta a Leoncia, viuda del duque de Mekelburg e hija del duque de Holstein-Gostork, y a su hijo Leopoldo. Las reflexiones de Leoncia nos permiten adentrarnos en su pasado y así conocer a sus amantes. Del primero de ellos, Guido de Serhati, embajador de Italia en Viena, tuvo a Malvina, a la que abandonó; del segundo, con quien se casó, a su hijo Leopoldo. En el relato se suceden las declaraciones y promesas de amor, la tensión, los equívocos y los enigmas que quedan en el aire. La mujer fatal: Leoncia, la orgullosa sajona, la reina de la hermosura, nos es presentada por Fenollosa del siguiente modo:

La hija de Holstein es lo que nosotros llamamos una coqueta, tan pródiga de sonrisas como escasa de amor, jugaba como en un albur, con el corazón de sus apasionados: engañadora sirena que encantaba para adormecer, atraía con hipócrita dulzura a los galantes jóvenes. (Cap. II) Y sólo vengarse de los hombres era el móvil de sus acciones (cap. V).

Opuesta a ella, la cándida Edmira, “que ajena a las artes de seducción, sólo sabía amar con un cariño tan puro como ella”. (cap. V) y a Blanca, “de dulce voz y angelical sonrisa”.

Por su parte, engañosa, egoísta y ruin –”mujer fatal” romántica– constituye la trasposición de todo lo que, de negativo, se critica en un varón. Leoncia se define por oposición a la angelical Blanca –nombre tras el que se oculta Malvina– y que ejerce de camarera suya. La narradora expone sus valoraciones psicológicas e interviene en excursos narrativos (cap. III) “Guido tenía otro amor”. Y en el epílogo: “la vista de Malvina era su tortura”. También en esta pieza, usa A. Fenollosa de los símiles mitológicos para el retrato de sus personajes. Sobre Guido de Serhati afila su pluma:

Joven florentino, de cinco lustros, era el modelo de finura y cortesía, el verdadero tipo de la elegancia. Una aventajada estatura, una gallarda presencia, bellos modales y esmerada educación (...) Su pelo y barba de azabache y su tez, de alabastro (el color del pelo es racial y por tanto fiable). Los ojos negros y brillantes, que la autora juzga el idioma apasionado del alma, -miran con arrobo a otra mujer, Lucrecia Bondi– , que le había entregado su retrato antes de partir (...) bajo el ardiente cielo de Italia, rechazando, entonces, a la bella y fría sajona.

De Leopoldo escribirá que era como “Cupido, hijo de Marte y Venus”. Una víctima propiciatoria de la crueldad inherente a vivir, “cándida violeta del pensil de la vida, verdadero ángel de la tierra”. Para él, el amor es una pasión dulce y encantadora que sólo puede existir halagada por el céfiro y que sucumbe frente al huracán de una pasión violenta; no cree en los crímenes, perdona con una sonrisa y obedecen sin repugnancia a sus padres, y aman a la humanidad en su conjunto. Así puede comprobarse en “Separación”: “Enajenados en las delicias de su amorosa pasión, pasaron Leopoldo y Blanca dos o tres meses de su vida, con la seductora felicidad”.

Pero eran espiados por Ana, la otra camarera de Leoncia. Y si, finalmente, no pudo socorrer a su amada cuando fue agredida y casi muere, la escritora lo justifica precisamente por esa condición, “por su debilidad de pasiones dulces, debía precisamente sucumbir al sentir otra superior a sus fuerzas”.

Aquí el orden real se invierte, y el mancebo es retratado como normalmente se enmarcaría a una mujer de bien.

Alfredo Doncredi (de Serhati) fue desterrado para siempre de Venecia y vuelta a Florencia; su vida no fue sino un amargo tránsito de dolor, de la cual le sacó el Eterno, joven aún, a impulso de su pesar y remordimiento.

Los triángulos amorosos enhebran el argumento: Leoncia/Lucrecia/Guido de Serhati (cap. III); Alfredo/Leopoldo/Blanca (Cap. XI), manifestando su rivalidad amorosa, vertebran el relato.

La pobreza y el origen humildes de las heroínas imposibilitan, en principio, una resolución feliz. Como en *El Premio...*, el reconocimiento es una pieza central del desenlace de la obra. Leopoldo experimenta una atormentada pasión por Blanca, su hermanastra; Una pasión idéntica sentirá por ella, a su vez, Alfredo Doncredi, hijo del amante de Leoncia, Guido Serhati y de su esposa, Lucrecia Bondi. La intransigencia de Leoncia impiden los amores de su hijo Leopoldo y Blanca. “Estos fueron los amargos resultados del excesivo orgullo y presunción de la duquesa, cuyas dos bastardas pasiones unidas a la de la venganza”.

El enfrentamiento entre los pretendientes se resuelve con la muerte de Leopoldo, el confinamiento, la desgracia de Alfredo y la locura de Blanca/ Malvina. Moralizante y deudora del castigo ejemplar, la escritora opta, simbólicamente, por la necesidad de regeneración, purificación del cuerpo, de aligerar el peso del amor físico, como manera de resaltar la virtud. La catarsis se expresa en los siguientes términos: “Era una pena profunda, una especie de atroz remordimiento de su vengativa conducta, causa principal de su castigo”.

Pero, más allá de sus intenciones didácticas y en relación con los rasgos específicos del folletín, no puede encajar mejor el eje del amor/odio en el planteamiento de Malvina de Serhati. Los “tipos” hambrientos de venganza pondrán en juego el engranaje de maquinaciones- reflexiones, y la introducción de nuevos personajes.

Si aceptamos que las relaciones familiares son el territorio más codiciado para las tramas folletinescas, tendremos que nominar este relato como perteneciente al subgénero, al menos en su construcción formal. El papel de la mujer romántica como

educadora, traslada al lector una crítica expresa al caprichoso trato que los nobles dieron a sus vástagos, (en continuidad con los dramaturgos del Neoclasicismo, especialmente Moratín). En relación con el Duque de Mekelburgo, quien consiente a sus dos hijos de los que está enamorado, se lee en los párrafos finales del Epílogo:

Los efectos de una mala educación son siempre fatales a los individuos, y las pasiones desenfrenadas, cuando les falta el yugo de la razón, conducen a los que las sienten y a los otros a un profundo precipicio.

Otra peripecia característica de la novela bizantina y precedente del relato folletinesco es El Naufragio (cap. X de “Malvina”, Los dos ahogados. Y también cap. VII, Blanca). En *El Premio* se encarna en el personaje de Ernesto. Antes de introducirnos en la estructura de Malvina, advertir que si *El Premio* se inicia con el encuentro, *Malvina* lo hace in media res.

Los encarnados farolillos de los barquichuelos, semejantes a brillantes luciérnagas, alumbran (...) comunican a los mármoles de los edificios un rojizo resplandor, imitando a las últimas llamaradas de un incendio.

Si seguimos el análisis pormenorizado que hace Fortuño Llorens veremos cómo se imbrican a la perfección, en su tiempo interno, la rapidez y el suspense.

Cap. I El Desembarque: En el que presenta la ciudad de Venecia: primer escenario de la novela. Una dama y su hijo buscan góndola para ir a su palacio.

CaP. II-III. Leoncia, la condesa de Holstein, tiene amoríos con el secretario del embajador de Toscana, Guido de Serhati, quien a su vez está prometido a Lucrecia.

Cap. IV. Leoncia queda embarazada y huye al castillo de Ghirstat y da a luz a Malvina, a quien abandona a la puerta de una choza, y regresa a Viena.

El cierzo helado de febrero (el invierno anuncia una mala racha) cubre de nieve los torreones del viejo castillo. Eran las tres de la madrugada del 15 de febrero cuando la condesa ve a Malvina, rubia y hermosa como ella, pero con los brillantes ojos negros de Guido, y la entregó a una honrada mujer de pueblo con un pequeño medallón donde escribió “Malvina de Serhati”.

Cap V-VI: La condesa desechada, seduce al duque austríaco, León de Mekelburg, prometido de Edmira. Se casan y tienen un hijo, Leopoldo; débil y de talante apacible, el duque permite que el trono caiga en manos de una dinastía alemana.

Cap. VII: Examina los caracteres tan diferentes de la duquesa, adusta y autoritaria, frente al duque, un personaje anticlimático, dulce y transigente.

Caps VIII, IX y X: (Blanca, Una Pasión y Separación) tratan del amor de Blanca, la camarera de la duquesa, una muchacha hermosa y humilde, que encubre a Malvina, la hija abandonada de Leoncia y Guido de Serhati. La duquesa enterada de los amores del hijo y la camarera, la despide, y en su marcha del castillo Blanca es violada por el barquero, esa noche en que intentaba atravesar el canal en góndola. Leopoldo intenta socorrer a Blanca y cae al agua.

Cap. XI. Entre los dos amantes surge la figura de Alfredo Doncredi, que quiere conseguir el amor de Blanca y reta a Leopoldo a duelo, matándolo (cap. XII)

La anagnórisis y descubrimiento de la identidad de Blanca/Malvina se produce en el penúltimo capítulo. La presentación de Blanca a su madre a través de Edmira, el verdadero amor del Duque; el origen de Alfredo Doncredi, también de Serhati, y la muerte de Leopoldo en el duelo, en los brazos de su hermanastra Blanca/ Malvina.

El epílogo cierra una novela efectista, de final desgraciado: el asesino de Leopoldo, Alfredo, anduvo errante por Florencia. Malvina, loca, sobrevive a su amante y hermano durante tres años. Leoncia se retira a un convento para expiar sus culpas.

Las lecturas de Amalia Fenollosa, la fijación de los tópicos de su época se proyectan en la descripción de los españoles como graves, los bulliciosos franceses o los adustos ingleses, hijos de Albión. Los lugares comunes sobre la Venecia esplendorosa, heredera del mejor Renacimiento, en sus alusiones a los Diez, al Senado y al poder extralimitado

del Dux; pero con el ingrediente costumbrista contemporizador en las jergas de los gondoleros – “habladores como los cocheros de nuestras ciudades”– la picaresca en sus maniobras para conducir al viajero por los canales – “Francisqueti será el que se lleve el gato al agua”, y en las conclusiones morales: “el poder del vil metal en el deterioro de las maneras de todas las clases sociales”, un discurso constante en aquel tiempo, en el que se publicaba contra el mercadeo y el valor supremo del dinero.

En sus descripciones se observa a la perspicaz escritora capaz de narrar el vestuario con la misma precisión que el paisaje o el paisanaje. Así, en el Desembarque escribe:

La curiosa multitud se agolpó en la orilla, y con tanta sorpresa como admiración, vieron descargar un equipaje magnífico, digno de un soberano; caballos frisonos de colosal estatura enjaezados a lo alemán, un coche, una lindísima carroza y multitud de damas de servicio y agraciados pajes, formaban el cortejo de una mujer, cuyo rostro perfecto, pero de altiva belleza, mostraba unos cuarenta años de edad. Su traje de terciopelo negro, le daba el aspecto de una reina, y al ver la seriedad de su semblante, un pagano de los antiguos tiempos, la hubiera tomado por la personificación de la implacable Némesis.

Sobre su hijo, que describe como un tipo del Norte, a causa de sus ojos azules y la blancura de su tez, “una sonrosada blancura deba a entender que aquel mancebo mejor serviría la copa de Ganimedes, que empuñara la lanza de Aquiles”.

Asimismo cabe destacar las descripciones que figuran en el cap. IV “Separación”, concordantes con el paisaje mental del Romanticismo.

Era una hermosa noche de tempestad, a mediodía; el viento y la lluvia azotaban con furia los buques (...) El mar alzaba con soberbia sus encrespadas ondas.

Paralelismo entre el diálogo de los enamorados, su estado de ánimo pues, tras ser sorprendidos por la tempestuosa irrupción de la duquesa y el paisaje exterior que queda así enunciado.

Abrió la puerta con estrépito y les hizo volver los ojos; la duquesa con los labios blancos (como la espuma rompiente) de coraje y las mejillas encendidas por la rabia, se presentó a su vista de repente.

En el cap. XIII Descubrimiento, el patetismo, el sentimiento de venganza, la anagnórisis, las escenas sensacionalistas que decantarán en un amor trágico, son algunos de los típicos ingredientes de estos relatos. Ciertamente Fenollosa y Peris mantiene un lenguaje literario, menos coloquial que el que se enseñoreaba en la mayoría de los folletines. En su contraposición de personajes crea la ambientación lujosa y detallista de un tipo de relato escrito al modo de los cuentos populares del norte y centro de Europa, especialmente rusos, y cuyo final trágico (sobre todo en *Malvina*) encaja a la perfección con el romanticismo alemán e inglés, alejándose del posibilismo católico y sus instrumentos de redención que, sin embargo, están significados en *El Premio*.

En la edición que he manejado (S. Fortuño Llorens, 2006) se mencionan los fallos en la sintaxis y también de estilo en la composición de estas novelas, en las que el editor aclara que “como era habitual en la publicación de estos folletines, hemos advertido el descuido con el que han llegado estas novelas de Amalia Fenollosa en su tipografía (hay notables errores de encaje, repeticiones de fragmentos y de numeración de capítulos) y en su ortografía, vacilante y repleta de incorrecciones. Hemos ordenado sus capítulos, enmendado y modernizado su ortografía y en las vacilaciones entre Rodolfo y Rodulfo, hemos optado por Rodolfo, mientras que entre Edmira y Admira, ha sido por la primera. Hemos normalizado el nombre italiano, Francisquetti (por el de una sola “t”), conservamos nombres y expresiones en cursiva”

Esta edición es por tanto la mejor referencia para analizar las novelas de folletín de Amalia Fenollosa, pues aquel no sólo se ha detenido en su estructura y lenguajes, sino que nos presenta a la autora como miembro de una generación, sometida a múltiples influencias, patrias y foráneas, que vierte en sus relatos; pero que, además, posee la

habilidad de haber resaltado su peculiar escritura, teñida de lirismo, que la hace de una sola pieza: prosista y poeta avezada, a quien le tocó romper aguas, apenas remansadas tras la censura fernandina, en estos primeros años de la década de los 40 de 1800.

En el análisis del folletín y muy en particular de los publicados en prensa por A. Fenollosa y Peris, considero probada la existencia de un cierto paralelismo entre personajes conceptuales (casi actantes) del folletín y las fórmulas de empaquetar la narración relacionada con los cuentos populares, lo que permitiría aplicar su análisis desde la clasificación de unidades funcionales.

Desde la óptica del Formalismo barthesiano, retomando las clases de funciones, cabe destacar el equilibrio entre unidades, cuya función es cardinal (lógica+temporalidad). Pues es una constante en la creación de los folletines de A. Fenollosa y Peris la permanente apertura de conflictos: situaciones y su previsible cierre que traban el armazón nuclear de la historia, así como de material de relleno, las catálisis o zonas de seguridad, que hacen transitivo el discurso entre narrador y lector, manteniendo la tensión en este contrato narrativo y anunciando, con certeza, que van a producirse acciones consecutivas.

De algún modo, en A. Fenollosa, hay una proximidad mayor entre lo que escribe y su cosecha de tempranas lecturas, no sólo porque publica en su primera juventud, sino porque como mujer de su tiempo tuvo una estricta dieta, a base de cuentos y lecturas piadosas, en la infancia, pero también de novela sentimental y de aventuras, en su adolescencia. Quiero decir con ello que a sus folletines (de los que se retroalimentaba como lectora) le clarean la papilla compuesta de cuentos, parábolas, fábulas de los neoclásicos, y novela francesa.

Porque el cuento, en su génesis, se funda en el mito, quisiera atravesar este análisis de sus folletines con las categorías del cuento maravilloso que Vladimir Propp (1985) propuso en relación con la crucial importancia de las funciones de los personajes.

–El cuento presenta enseguida el súbito advenimiento de la desgracia. Por encima de un ideal de felicidad (...) el espectro de la adversidad, de hecho el alejamiento de los mayores prepara ya la desgracia, crea el momento favorable para ella.

–Las funciones de los personajes son los elementos constantes y repetidos del cuento maravilloso. No se trata de superponer aquí la totalidad de estas funciones sobre el

funcionamiento de los personajes en las acciones del relato folletinesco de A. Fenollosa pero sí cuadrar algunas similitudes. Así quedarían pues las Secuencias (S1/2/3/F): S1/ Alejamiento, prohibición; S2/ Interrogación e información, engaño, mediación; S3/ Principio de la acción contraria, partida, primera función del donante y reacción del héroe, desplazamiento en el espacio, combate, reparación de la carencia, regreso del héroe; SF/ persecución y socorro, llegada de incógnito, reconocimiento y descubrimiento del engaño, transfiguración, castigo, boda.

Tanto *El Premio de la virtud* como *Malvina de Serhati* son melodramas burgueses, hondamente sentimentales, en los que los héroes sostienen el ideario burgués de la virtud y de la ascesis, pero embutidos en una estructura de *romance*, por lo que participan de la leyenda tanto como de la historia. Lo que se ha leído en el sentido propuesto por Northop Frye, (1991)⁵⁴ quien emplea el término "quest" al hablar del "romance", género que el canadiense sitúa en el punto medio desde el mito hasta el realismo. En esta modalidad desplazada del mito, la "búsqueda" posee tres etapas: agón o conflicto, pathos o lucha a muerte y anagnórisis o descubrimiento, cuando el héroe demuestra que ha cumplido las pruebas.

Haciendo un trazado lineal sobre la base del esquematismo de las propuestas del folletín y el maniqueísmo de los personajes se podrían establecer puntos de contacto en el marco de la narración de consumo popular –desde la fábula y el mito hasta el melodrama el comic– y aplicar, tal y como propone U. Eco (1995) en el análisis de la estructura narrativa de Fleming en el caso Bond, las reglas de la combinatoria funcional; aclarando en todo caso que la actitud creyente de los primeros lectores absolutiza el significado del relato, mientras que en una sociedad de masas la distancia irónica del un público entrenado en el polimorfismo de la lectura lo relativizará, despejando su lado humorístico, menos didáctico y moral que en los inicios del ciclo que estudiamos.

La oposición que hemos establecido pone en juego diversos valores, de los cuales, algunos no son más que variantes de la pareja caracteriológica. Bond representa belleza y virilidad frente al malo, que se presenta como monstruoso e impotente.

Entre las variantes que ofrece U. Eco en su análisis del caso Bond debemos considerar también la existencia de "papeles de sustitución"; esto significa que existen personajes secundarios cuya función se explica desde cierta variación de uno de los caracteres principales. De hecho, "Los caracteres de sustitución (aquí) funcionan para la mujer y

para el malo”. Lo que plantea Fleming es la búsqueda de oposiciones elementales; por ello, para componer un rostro de las fuerzas primitivas y universales, recurre a clichés, y para identificar los clichés, recurre a la Opinión Pública.

Este segundo paso, el de la ratificación de los públicos, apenas puede considerarse en la vida social en época de Isabel II, sin embargo se explica mejor en las tramas folletinescas del Franquismo, cuando se alíen a lo impreso las imágenes ofrecidas por las emisiones radiofónicas y el celuloide.

Eco califica a Fleming como reaccionario porque procede por esquemas;” la bipartición maniquea es siempre dogmática e intolerable”, comenta. Pero el creador de Bond es tan reaccionario como en origen lo es cualquier fábula, pues su pretensión es la de transmitir un aserto elemental y construido que no permite la crítica. Hasta los nombres de los protagonistas (vg. Blancanieves) semejan esta naturaleza mitológica, ya que a partir de una imagen o un juego de palabras revelan, de manera inmutable, el carácter del personaje, sin posibilidades de conversión

Con los matices que se quiera, tanto Fenollosa como Fleming saben que están escribiendo novelas-fórmula para consumo de un público avisado. En su planteamiento como narradores hay un descreimiento radical respecto de los escenarios, de aquellos espacios legendarios del pasado medieval vividos como en un cuento de la infancia tanto como los de una escenografía futurista. La creación de personajes y tramas persigue sólo la eficacia del relato: entretener/divertir, en el caso de las peripecias de Bond, y enseñar/conmover, en los folletines de A. Fenollosa.

Un análisis transversal del jurista Francisco Alemán Sainz (1956), profesor de Derecho Político, nos devuelve la silueta adelgazada de este “subgénero” convertido ya en “razón maquinante”, pero conservando aún sus rasgos más significativos. Afirma el profesor que es en el folletín en el único tipo de narración en que se ve con tanta claridad que la maquinación roza lo extraordinario sin tocar el prodigio. Es una narración ejemplarizante, donde nadie se preocupa lo más mínimo pues todos están enormemente ocupados. La maquinación –dice– es un proyecto de alguien (malo) para deshacerse de alguien. Es lo que hoy denominamos “conspiración”. “El suceso discurre en una especial “disnea”. Sus pobladores son el criminal, que carece totalmente de escrúpulos, y el expósito, que es un luchador del bien. Los esquemas del folletín son invariantes. El arsenal de estos relatos es limitado.

La razón maquinante maneja la existencia desde la plena dificultad. Hay en el malvado una actitud amplia de retraso, que hace posible la propia derrota. Desembarazarse de otra persona no se hará aquí nunca con sencillez, como en una novela policíaca. La muerte violenta, en el folletín, tendrá una presunción complicada. Trabaja el mal hasta el esperpento. No se trata de una decisión pragmática, sino didáctica: es enseñar a morir con crueldad. No es matar, es secuestrar primero y dejar morir de hambre; es la primacía de la venganza. (...) El folletín retrasa las muertes, como también los momentos felices. (...) La situación adquiere una constante calidad de ultimátum. (...) La maquinación, como tal, supone un adelanto. Se proyecta algo y se cuenta con el ulterior acontecimiento en una redacción prevista de antemano. Aquí es donde tropezamos con la cuestión del disfraz, el artificio y la simulación.

Como colofón de este apartado cabe concluir que el folletín atravesó la barrera del tiempo que estudiamos y, aunque hubo altibajos en su demanda, siguió siendo de consumo popular. La realidad social y lo vivido después de la Guerra Civil habría superado con creces los estrechos límites de sus tramas, pero aún así daría sus últimos frutos en los años 50 mostrando entonces su rostro sentimental más deformante, y acercándose a los presupuestos de la novela “negra” o policíaca.

2.5. APRECIACIONES CRÍTICAS ACERCA DEL COSTUMBRISMO: EL ÉXITO DE LA MARCA HISPÁNICA.

La escritora isabelina, producto del canon restrictivo de la tradición católica y del espíritu liberal europeo de algunos de sus compañeros de viaje (amigos y/o esposos), asumió los valores del movimiento romántico (literal y literario) que se están promoviendo en una parte de España, en las grandes urbes industrializadas, y proponen personajes de la invención colectiva (y no inventados para ellas) con el fin de realizar ese ideal humanitarista, al que antes nos referíamos, que cale socialmente en el pueblo. En muchos casos, las formas extremas de la utopía social, tienen siempre algo de prédica religiosa.

En ese momento del Romanticismo, la mujer es uno de los personajes más tratados. El ideal femenino está en debate: su papel en el mundo, su función como heroína o anti-heroína, madre y educadora, su relación familiar y social. La orientación estará en función de la ideología del que escribe. Para unos es la fuerte, la que impulsa la sociedad, un impulso de todo lo bueno y lo malo que hace el hombre; para otros es sólo débil y debe ser guiada. Y en la intersección de este eje imaginario, la escritora de los años 40 y 50 de 1900 no sólo consume lo que se escribe sobre los estereotipos a los que más o menos se aproxima, sino que produce cultura literaria (crítica incluida) y lo hace desde la modernidad que representan los principios del liberalismo burgués, pero también desde el género al que pertenece y del que comienza a ser consciente, ideando claves y demandas específicas y tamizando a su modo las acciones y reacciones que experimentan sus personajes.

Al estudiar los personajes femeninos de la novela burguesa, A G Andreu (1982) se refiere a las funestas consecuencias que la mala educación tienen en la mujer, que los/las novelistas ven como un castigo tales como la soledad, el abandono, la fealdad, las enfermedades incurables y la muerte. En este punto, también las autoras matizan sus modelos, los abren al lector con un nivel de autoexigencia, de exceso, pero también su prosa es generalmente más constructiva que la que es literalmente derramada por parte de los autores mejor pagados.

En este debate, más allá de lo virtuoso como imperativo categórico, algunas escritoras eligen ser el sexo débil y argumentan sobre una posición socialmente preestablecida la inutilidad de reclamar la emancipación jurídica. Este desgarró en la conciencia de algunas escritoras convencidas de su autoría como Coronado, Gómez de Avellaneda, Acuña, Massanés, Jimeno de Flaquerr, García Miranda o Fenollosa..., alimentado por la falta de recursos propios, las presiones sociales o las desgracias personales, pero no menos por los rígidos criterios religiosos podrían explicar en parte el hecho de que en España se tardara en hablar de Sufragismo y de un Feminismo militante. En un sentido más restringido por sus convicciones ideológicas y morales, aunque no menos reivindicadoras de su capacidad intelectual: Grassi, Sáez de Melgar, o Sinués..., representan una línea de mayor continuidad en una literatura tantas veces amordazada por la censura política y eclesiástica. Un ideario que parece repetirse como “*dejà vu*” en la pluma de Pilar Primo de Rivera, un siglo después: Realidad y Verdad, pero sobre todo Ideología economizadora, hacendosa, que supiese llevar el gobierno de la casa.

En el marco de sus novelas y folletines, antes y durante el realismo, de todas las funciones propuestas el personaje femenino por excelencia será la madre, su pérdida y por ende la situación de orfandad en que queda, de una u otra manera, toda su familia. Desde su compromiso social y moral, la escritora se presenta como la defensora de la joven heroína, que la salvará de la crueldad y evitará que padezca los sinsabores, al igual que en sus propias vidas, de la consabida hipocresía social.

Es común el tratamiento que se dispensa al asunto de la pobreza de origen o provocado por conductas “degeneradas” como el juego o la bebida, que fueron duramente criticados por los folletinistas. En este sentido se promueve, como solución moral, la ayuda del rico al pobre, sin que en ningún caso se articule como un principio social de redistribución de la riqueza, así como otras recomendaciones asociadas a los valores capitalistas más positivos como afanarse en el trabajo y practicar el ahorro y la virtud. Así pues, el binomio: pobreza-enfermedad con sus lacras más frecuentes tales como la locura, la epilepsia, el cólera, la tuberculosis o sencillamente los desmayos por hambre son muy folletinescos a causa de sus efectos espectaculares y por el verismo que devuelven a un público lector que conocía bien todas estas realidades.

En un sentido más político, los autores comprometidos con el progresismo socialista como el folletinista Ayguals de Izco, fabrican entramados similares, pero orientados a

reivindicar la reforma de los sanatorios psiquiátricos o de los manicomios como el Hospital General, mientras que los autores/as más católicos/as recomendarán, por último, la resignación y hasta la intervención divina antes que una acción decidida por la voluntad de los ciudadanos y que se sancionara legislativamente.

En todo caso, el tratamiento que los novelistas hacían de los asuntos sociales era epidérmico por razones obvias, ya que ni entre los editores ni entre los consumidores de novela y folletín estaba aun maduro ningún enfrentamiento “de clase” que abismara sus puntos de vista sobre nivelación de rentas u oportunidades de ascenso, al menos hasta el estallido de la Gloriosa; aunque tampoco durante la Restauración. El tópico “pueblo desgraciado” se repite constantemente, al igual que la negación de la aristocracia (superada por el nuevo régimen) a la que se identifica con el lujo extremo y la depravación, que ejercerán de antihéroes, como veremos a fondo en el análisis correspondiente a los folletines de Amalia Fenollosa. En el otro extremo, como corresponde a la nueva ideología burguesa conservadora, sus exponentes eximios, los representantes de profesiones liberales (abogados, médicos, banqueros...) se repartirán la función de coadyuvantes y oponentes del héroe o heroína.

El anticlericalismo, que por sí sólo constituye tema y tradición en la novelística española de la modernidad, identifica al antihéroe con el clérigo, (El Fray Patricio de *Maria*) quien se pone al mismo nivel del perverso noble; un paralelismo que también se produce con las monjas de *La vida de Pedro Saputo*, de Braulio Foz⁵⁵. En el otro lado de la balanza, la caridad del padre Juan de *El Cura de aldea*.⁵⁶ La falta de vocaciones también es objeto de crítica. Esta visión crítica de la España católica, de la que escasamente participaron nuestras escritoras, pervivió en la novelística hasta el gobierno rebelde del general Franco.

Por tanto podemos convenir con tantos estudiosos de este periodo que lo nuclear en materia literaria fue la gran preocupación social por el uso del dinero y sus secuelas: riqueza, pobreza, miseria, juego y usura. De manera especial, la descripción de la figura del avaro es la de mayor conflicto, porque no puede ser salvado a causa de su desafección del mundo familiar a costa de su obsesiva pasión por la contemplación del oro. Una imagen clásica que atraviesa nuestra cultura desde la España inquisitorial y en la que subyace, aún en las novelas de Pío Baroja, el imaginario de un antisemitismo “cultural” residual.

La usura será el gran asunto del realismo europeo –Dostoiewski, Balzac o Galdós– y su reflejo de una sociedad miserable que quiere mantener las apariencias de un lujo perdido por el vicio del juego o el despilfarro. “En el folletín esto es aún esquemático, un esbozo de lo que luego será y que llegará a identificarse con la figura del banquero” (Aparici y Gimeno, 1996).

En nuestro país, durante el siglo XIX y dadas las condiciones de enfrentamiento permanente entre todas las formas de poder del Antiguo Régimen y del nuevo orden alrededor del Estado liberal, el recurso a la tipificación de conductas y hábitos sociales personificados se fue convirtiendo en un procedimiento eficaz de didactismo tanto como de ficción de la realidad social, a veces conjuntamente, cual sucediera en la prosa didáctica del Barroco. Hablo de una imaginería retórica, que más tarde llamaremos Costumbrismo, que desde el primer tercio de 1900 devendrá en un recetario muy útil para articular el largo episodio de la Novela desde el Realismo.

La visión de una época en constante cambio sociopolítico, como la que dibuja Mesonero Romanos en el *Semanario Pintoresco Español* (1836) fecha el inicio del Costumbrismo, compone un modo narrativo que puede leerse como reflejo pero también como propósito legitimador de la idea burguesa de Nación. Un proyecto que ambiciona alcanzar todos los aspectos de su configuración: desde las marcas jurisdiccionales que borran los contrastes regionales de nuestra geografía cultural hasta las pintorescas pinturas de personajes de folklore, las estampas de las clases sociales y sus oficios (de largo aliento en la literatura humorística de los Siglos de Oro), la caricatura de los aristócratas ociosos, (una característica que se repetirá de nuevo en el franquismo), la burla de petimetres y sabihondas; en fin, un canto a la medianía como virtud en un croma fijo en el que se fabula lo social coetáneo con los trazos gruesos del esperpento.

Por otro lado al Costumbrismo, como género literario nacional distintivo de las tradiciones clásicas y dentro de la prensa periódica liberal, se le puede analizar desde una vertiente economicista y más en concreto aplicando las categorías de la *Teoría del Capital* y sus fases, de Fabienne Goux-Baudiment, desde cuya formulación se trataría de una construcción social representativa de lo nacional como es la de los géneros novelísticos. Se entiende que lo trascendental dentro de las nuevas literaturas nacionales va a ser el poder establecerse como tales diferenciándose de las demás, en nuestro caso

específicamente frente a Francia, y, en segundo lugar, intentar establecer como equivalentes otras, o sea, llegar a compararse con otras literaturas nacionales reconocidas. Más precisamente, la novela de costumbres se correspondería con la fase más nacionalista.

El Costumbrismo ha recibido interpretaciones dispares desde la crítica literaria que generalmente lo ha relegado a su condición de subgénero, especialmente J. I. Ferreras quien lo considera exclusivamente herencia de la novela del s. XVII, pero también E. Correa Calderón, quien afirmó que el costumbrismo había sido “consecuencia de las formas novelísticas”.

Es pertinente anotar aquí que al igual que sucediera un siglo después con la “novela rosa”, los cuadros y tipos costumbristas, por su contribución tanto documental como literaria, han sido objeto de revalorización, durante la primera mitad del siglo veinte, por parte de algunos hispanistas norteamericanos como R.F. Brown o C. F. Montgomery.

E. Correa Calderón (1949)⁵⁷ cita como prueba evidente de la paternidad de lo esencialmente costumbrista en la pluma de Mesonero Romanos – más allá de Estébanez Calderón y en una línea más acítica respecto de los artículos de Larra–, su “Introducción” a la 3ª edición de las *Escenas matritenses* (1842), en donde se recoge la intención que siempre tuvo el escritor y periodista en la relación de sus artículos (una idea perseguida ya desde sus primeras publicaciones juveniles), “esa de escribir una obra coherente, con unidad en el desarrollo, en la que fuesen surgiendo, en la oportunidad de la acción, los diversos tipos y escenas que luego han de componer sus artículos independiente, es decir una novela, aunque renuncie a su idea inicial por varias causas”. Mesonero Romanos parecía convencido de que la única manera de captar lectores en un tiempo de altas tensiones en todos los sentidos era precisamente trocear, dosificar sus cuadros, e insertarlos en el periódico, tal y como se practicaba con el exitoso folletín, cuyos orígenes como sabemos se encuentran en la prensa francesa. Una vez más se confirma que la adaptación de este género “a la española”, pero con un patrón “oro” de referencia, buscaba dar en el clavo de lo nacional en los gustos literarios patrios rectificando, eso sí, los rasgos pintorescos que nos atribuían los viajeros extranjeros por otros, igualmente pintorescos, pero ajustados a la visión que la burguesía y la aristocracia urbana española (capitalina sobre todo) tenían de su propio país y de sus gentes. En sus raíces plenamente españolas estuvieron presentes o lo

conformaron según quién lo juzgue, las comedias de Moratín y de Bretón de los Herreros, por hablar de autores más cercanos, muy difundidos y populares.

En ese sentido de retrato curioso y vivo de la realidad, el ejemplo femenino más evidente fue el de Fernán Caballero, la poeta “costumbrista” de lo real vivido recopila toda suerte de relatos y refranes populares que cocinará en sus novelas, de las que *La Gaviota* será su banderín de enganche, aún a pesar de ser abiertamente contraria a “lo novelesco” cuando se teñía de fabulaciones románticas pues vertía en la juventud toda su venenosa sensiblería. De esta novelista entusiasta de los cuadros regionales es también *La familia de Alvareda, novela original de costumbres populares y lágrimas. Novela de costumbres contemporáneas* (1860) y *Un verano en Bornos, novela de costumbres* (1864).

Por su parte, la escritora de cuentos, poeta y prosista de talento y éxito, A. Grassi de Cuenca, de ideología también conservadora, se adhiere a esta estética con *El bálsamo de las penas, novela de costumbres original* (1864) y *El lujo* (1865). Es precisamente en la primera de estas novelas en la que la autora abre un debate interesante acerca de la naturaleza de la ambición como única meta, en el que se desapega críticamente de los intereses comerciales del género; pero sus consideraciones no alcanzan a devastar los límites de la estrecha vinculación de una oferta empresarial tan estereotipada y de la demanda de un público lector satisfecho con la distorsión de su imagen.

En el capítulo IV de esta novela, El literato del siglo XIX, expresa abiertamente sus convicciones sobre cómo se debe ejercer el periodismo y cuál es sin embargo la tendencia imperante en aquellos días:

En el siglo del vapor es preciso escribir a la ligera... no hay tiempo ni paciencia para profundizar las cosas (...) Un escritor público no debe tener ideas...Defiende las que le convienen (...) El escritor no debe saber nada, para dejar libre en su vuelo a la imaginación; basta que aprenda las palabras que estén más en boga y el catálogo de todos los autores célebres. No debe leer, sino escribir; no debe perder el tiempo en meditar, sino en hacer. No importa la calidad; lo esencial es la cantidad. (1870, p. 119)

Por su parte, la editora de *Las mujeres españolas, lusitanas y americanas pintadas por sí mismas*, F. Sáez de Melgar, enfrenta una visión social “tipificadora” en *Los Miserables de España o secretos de la corte, novela de costumbres* (1862-1863).

Como veremos nuevamente en el capítulo dedicado a glosar la buena acogida de las colecciones de cuento corto y novela corta, en las primera décadas del siglo siguiente, las definiciones que quieren acotar las diferencias entre cuento y novela son bastantes difusas y subjetivas. En lo relacionado con el encuadre de las publicaciones costumbristas desde las contenidas en el *Semanario Pintoresco Español* y en las subsiguientes a la de *Los Españoles pintados por sí mismos*, J.F. Montesinos (1960)⁵⁸ hace su contribución al debate negándole la atribución de “cuento” a las *Escenas* de Estébanez Calderón, en los siguientes términos:

Las *Escenas* en cuanto cuadros de costumbres, pretenden atenerse a circunstancias contemporáneas; los cuentos y novelas, en cambio, son casi todos históricos; las primeras presentan realidades nada misteriosas ni ocultas. Los otros son casi todos fantásticos, aun el único de ellos que el autor refiere ocurrido en vida suya, *Los tesoros de la Alhambra*”. (p. 60)

Frente a las tesis condenatorias que recaen sobre Mesonero como impotente para la creación novelística, feliz y satisfecho con sus cuadros de “erudición social”, explica R.P. Sebold acerca del alcance de sus *Escenas matritenses*: “Implícita en todo lo que dice Montesinos está la indefendible noción de que difícilmente se produce una relación de influencia entre dos obras literarias que no pertenezcan al mismo género. Pero precisamente el género que más fácil y libremente se influye por toda suerte de escritos, desde la poesía lírica hasta los tratados de psicología, es la novela moderna”.

Varios aspectos del Costumbrismo han sido revisados y “acreditados” por la crítica literaria desde finales de 1980, aquellos que analizan la modernidad que supuso la idea de “mímesis” de lo real en los cuadros de Mesonero tanto como el carácter híbrido de su composición, de la que participaban la novela y el teatro, sin olvidar la obligada demanda de fragmentariedad, pero con aspiración –como él mismo señala en sus

*Memorias*⁵⁹. de alcanzar la totalidad social, aunque no pudiera culminarla. Una visión compartimentada de la sociedad (también exigido por un nuevo tipo de consumo) para construir un todo novelad, operación metonímica que tanto ha postulado la posmodernidad como rasgo sígnico de la sociedad moderna que ahora se inicia en España.

Mucho más recientemente J. Álvarez Barrientos (2000), en su demanda de acreditar esta estética literaria y sus influencias en la literatura española posterior, considera que “si Mesonero y Larra (aunque éste se sobrepase las limitaciones del género) tenían conciencia de que introducían un género nuevo que venía de Inglaterra y Francia; si los continuadores del XIX ajustaron sus artículos a unas convenciones que los primeros habían elaborado porque eso es lo que esperaba el público; los escritores posteriores tienen ya conciencia de practicar un género antiguo, «literario», cuyas formas y recursos se pueden utilizar de manera metaliteraria”. En ese desplazamiento discursivo, cita el Costumbrismo de Solana, de Ramón Gómez de la Serna, de Díaz-Cañabate, de Cela y Umbral. La definición que Camilo José Cela dio de sus “apuntes carpetovetónicos” en el prólogo a *El gallego y su cuadrilla* explica bien –continúa Álvarez Barrientos– esta condición metaliteraria del Costumbrismo: “El apunte carpetovetónico pudiera ser algo así como un agridulce *bosquejo*, entre caricatura y aguafuerte, narrado, dibujado o pintado, de un tipo o de un trozo de vida peculiares de un determinado mundo”.

Prosiguiendo con la evolución que las colecciones costumbristas tuvieron en nuestro país en la década de los 40, el modelo que nunca dejó de imitarse fue la de Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844),⁶⁰ impresa por Ignacio Boix, que fue calificada como “libro de actualidad”. Un total de noventa y ocho tipos con los que se pretendía “rescatar lo genuino del olvido y fijarlo en el cuadro literario” como especifica su editor en la “Introducción”.

Contó con colaboradores de prestigio como Mesonero Romanos, Estébanez Calderón, Rodríguez Rubí, Hartzenbusch, Bretón de los Herreros entre los más reconocidos, pero tantos otros entre los que se contaban catedráticos, políticos, diplomáticos, académicos, médicos y eruditos en diferentes disciplinas; de origen madrileño la mayoría, cuyos tipos florecerán entre los paseantes en Corte. Aunque en lo relativo al retrato de mujeres, el “espejo” era deformante, como ahora veremos, las convicciones de sus autores representaban todo el arco político desde posiciones liberales hasta ópticas muy conservadoras. Los encargos de cada entrega se realizaban habitualmente en función de la especialización de los colaboradores en la materia, el oficio o la procedencia

geográfica y sus conocimientos de causa le darían mayor contraste a sus cuadros. Para fijar tanto los perfiles de género como los matices de renta y clase social aplicaron a sus creaciones literarias la tan de moda “teoría de las fisiologías” que llegó a empastarse con la denominación de costumbrismo haciéndose prácticamente sinónimas. M. Ucelay da Cal (1951⁶¹) versó largamente sobre este asunto, precisando que “las primeras eran visiones fraccionarias de la sociedad, sin propósito de integración, en tanto que los tipos costumbristas tenían como objetivo ofrecer una visión total del espíritu colectivo del país” (pp. 77-80)

Los cuadros costumbristas de esta emblemática colección, con sus descripciones coloristas y el reflejo de las “hablas” populares locales, influyeron en la factura de novelas de éxito, al ser tratados como acta de reconocimiento de unos personajes en un lugar y un tiempo determinados y en una acción concreta que se quiere “contar”. En ese sentido, cita E. Rubio Cremades los magníficos *Cuentos valencianos*, de V. Blasco Ibáñez, que se retroalimentan de la colección costumbrista, *Los valencianos pintados* por sí mismos.

“Las colecciones costumbristas ofrecen en su totalidad un amplio muestrario de costumbres y usos, presentándolos de forma aislada y sin introducir una trama argumental que aproximaría el artículo o cuadro costumbrista al género cuento”.

Se estima que esta tipificación de los españoles, organizada, región a región, ha sido referencia inestimable para contextualizar las obras más “castizas” de los célebres autores del realismo y naturalismo, como más tarde puede afirmarse que sitúan por sí mismos las creaciones de novela y cuento cortos que se publicaron en el modernismo, en los años veinte, de los que nos ocuparemos en el segundo capítulo de esta tesis.

A pesar del interés que la mujer despertaba en aquel momento por su posicionamiento en la prensa y por la prédica de algunos de sus colaboradores más eximios como Hartzenbusch, menos de un tercio de los retratos de *Los españoles*... eran de personajes femeninos “pintorescos y tradicionales”, ejecutados con ánimo más paródico que realista en un afán de hipercorrección de sus conductas, especialmente el ejecutado por G. García Tassara, de la “politicómana”; también, en ese sentido, cabe reseñarse el tipo de la “Marisabidilla” de la que se vuelve a insistir en la advertencia de los mismos males que aquejaron a las sabias un siglo antes. Ramón de Navarrete afirmaba en las páginas de la colección: “Siempre son coquetas, y perderán su femineidad y belleza en

el preciso instante en que abandonen las tareas del hogar y del matrimonio para dedicarse a la política o a la literatura...”

Ucelay da Cal, en la obra anteriormente citada, consigna que en los escasos ejemplos comprometidos con la escena política la confección del tipo se remonta a referentes del pasado histórico a fin de eludir la censura oficial. Un recurso habitual en nuestra literatura reciente hasta el fin del franquismo.

M. I. Jiménez Morales (1996)⁶², en su estudio sobre la tipificación del “universo femenino”, estima en 27 los tipos que se entregaron, y nos enfrenta a los rasgos morales de ese “universo femenino” enjuiciados por la mirada de insignes y cultos varones.

En cuanto a las críticas o alusiones negativas, Mesonero Romanos apunta la debilidad de corazón y el exceso de confianza en el hombre de "La patrona de huéspedes". El cálculo y el interés parecen ser cualidades de tipos relacionados con el servicio doméstico: "La patrona de huéspedes", "El ama de llaves" y "La doncella... de labor". Frívolas, insensibles y antinaturales son las madres "de buen tono" que abandonan a sus hijos en manos de "La nodriza" para ir al teatro. Chismosas y dadas a la murmuración son tipos como "La castañera", "La criada", "La santurrona", "La lavandera" y "La comadre". Horrorosa y hombruna, "La politicómana"; mentirosa, "La actriz"; débil de carácter y fácilmente influenciable, "La viuda de un militar". Fea, toda aquélla que "haya cruzado la línea equinoccial" —que a la sazón eran los cuarenta años— "sin haber celebrado primeras o segundas nupcias", dice Hartzenbusch.. Hipócrita y sin opinión propia es "La coqueta"; excesiva, cuando ejerce de "santurrona". Varoniles y masculinas, si eclipsan al marido, teniendo ejemplos en "La cantinera", "La casera de un corral" y "La posadera". (pp. 285-300)

El caso de *El Álbum del Bello Sexo*,⁶³ por la fecha de publicación (1843) sería un intento competitivo con la edición de Boix —según analiza E. Rubio Cremades— porque tan sólo salieron dos entregas: una firmada por Gertrudis Gómez de Avellaneda, titulada

La dama de gran tono, y la segunda, por Antonio Flores, *La colegiala*, cuyo tratamiento es opuesto al proyecto que alentaba la obra *Mujeres pintadas por sí mismas*. La envergadura que quería darle a la colección quizás motivó la decisión del editor, Roberto Robert⁶⁴ de encomendar la descripción de estos tipos a escritores y no a mujeres, consciente, tal vez, de que el número de escritoras no sería suficiente para la compilación total de los tipos estudiados.

Las mujeres pintadas por los españoles,⁶⁵ se publica en dos volúmenes entre 1871 y 1872 abarcando 78 tipos. Su edición parece más barata, tanto por la calidad del papel utilizado como por la reducción de ilustraciones en sus páginas. Un rasgo que también será común al apreciar el curso de otras colecciones posteriores, también en las editadas desde las primeras décadas del s. XX respecto de las iniciales, y que debe entenderse precisamente en razón de su exitosa acogida. En las primeras páginas de su introducción, el editor, Roberto Robert⁶⁶ en un intento de mostrarse partidario de la pluralidad de enfoques, airea las quejas de las lectoras de anteriores colecciones, y las condensa en los siguientes términos:

(...) dicen que no las conocemos poco ni mucho y que no sabemos cómo son ni como queríamos que fuesen. Porque (atiendan Vds. a lo que añaden ellas) porque dicen que las francesas son todas artificio y luego se quejan de que no sabemos hacernos atractivas como las francesas; ponderan la instrucción de las alemanas y no nos instruyen a nosotras, ni dejan de llamarnos marisabidillas si mostramos deseo de instruirnos; se dejan cautivar del nimio tocado de la vecina, y truenan contra la esposa si se propone mostrar igual esmero; leen embobados a madama Stael, y nos llaman politiconas si emitimos parecer sobre los negocios públicos; tal hay que ad mira la libertad de la soltera inglesa, y apenas sale una a la calle sola, ya la mira como mujer de poco. (...) Diga el hombre cuál es en su concepto la buena y la mala, expresa el porqué y el cuándo y el cómo; manifieste como cree que son las españolas y como deberían ser para su gusto [...] dícense los fallos que honren a la buena, enmienden a la extra viada, enseñen a la ignorante, sonrojen a la presumida, animen a la

tímida, y contribuyan al mejoramiento de todas las que son y han de ser compañeras nuestras y de nuestros sucesores. (R. Robert, 1872)

En su tesis doctoral, de indudable valor por su aportación al estudio de las colecciones costumbristas del segundo tercio del siglo diecinueve, M. A. Ayala (1993)⁶⁷ afirma que los tipos que aparecen en dicha colección se corresponden con los personajes o heroínas femeninas de Galdós, Valera, Clarín. “Tanto doña Cruz como doña Cándida de la Rápita personajes de dichos cuadros, nos recuerdan a doña Clara de *La fontana de oro*, o a M^a de los Remedios Tinieblas y doña Perfecta Rey de *Doña Perfecta*, Felisita Casado de *Ángel Guerra*, doña Serafina de Lantigua de *Gloria y La de Bringas*, las señoras de Garrido Godoy, de *Tristana* y doña Visitación de *El audaz*”. Apunta asimismo el impacto de otra colección costumbrista de relieve, Las Mujeres Españolas, Portuguesas y Americanas y su descripción de *La mujer de Córdoba* en *Juanita la Larga*. “La descripción de ambientes relacionados con el teatro, etc., nos traen a la memoria novelas de indudable calidad literaria, como *La Regenta* o *Su único hijo* de Clarín.”

La elaboración de los tipos femeninos confirma en sus rasgos tanto virtuosos como corregibles y pese a la intención confesada de su editor en la Introducción, los mismos aspectos que habían motivado las quejas del público lector femenino. Se reitera la acusadora y satírizante mirada acrítica masculina en relación con las verdaderas condiciones sociales y educativas de la mujer de clase media acomodada y las limitaciones del marco jurídico que, con excepción de las laboriosas clases obreras (la colillera o la lavandera), les impedía la ejecución de la mayoría de los oficios y profesiones que podrían haberlas independizado convirtiéndolas en personas “bienpensantes” y provechosas. Era una cuestión de medida, de tolerancia o de rigidez, de criterio en la mirada del articulista a la hora de enjuiciar unas conductas a las que, de todos modos, se las abocaba sin remedio. Un exponente significativo del reflejo social que querían diseñar los cuadros de la colección lo vemos en *La pobre vergonzante*, de Francisco Flores y García.

En ese sentido, la colección de Roberto Robert no hizo sino sintetizar los viejos prejuicios de la misoginia en la literatura que se retroalimentan con las nuevas versiones de *La supersticiosa*, *La habladora* o *La maledicente*, y condimentar los nuevos tipos

sociales ampliando sus defectos, pues no había entre sus colaboradores ninguna periodista que los matizase pertinentemente. De nuevo se retrata a *La literata*, bajo la firma de Eduardo Seco, pero también *La Séneca*, de p. Nougues, y *La aficionada*, de Sánchez Pérez. Pero del otro lado del telón a las mujeres del espectáculo, actrices y coristas; a las que viven de la belleza de su cuerpo como la modelo, y la que está siempre a la moda como se ve en el cuadro de Ricardo Puente y Brañas, *La siempreviva*, o el de P. Ximenez Cros, *La que va a todas partes*, y el del propio Roberto Robert, *La señorita cursi*,..., pero también a la que descuida sus cuidados después de casada como sucede en *La elegante*, de Moreno Godino.

En el amor, que es eje rector en todas las colecciones como a su vez en la novelística que decantó el Realismo, las plumas de los colaboradores de *Las mujeres pintadas por los españoles* se afinan para criticar lo inevitable –la obsesión por contraer matrimonio– desde la perspectiva más ladina y ridiculizante; el análisis de tipos se extiende desde *la pollita*, adolescente que se prepara, hasta todo un elenco de casamenteras y celestinas, y los aspectos psicológicos o morales que atraviesan esta peculiar biología como los celos, la imposibilidad de los vínculos de amistad, los mecanismos más arteros para robar maridos y un largo etcétera de conductas reprobables –*Rosa la solterona*, *La que espera en el café*, *La amiga*, *La casa-hijas*, *La enamorada o Cuatro mujeres*, de Pérez Galdos. Pérez Escrich, autor consagrado por el folletín, nos describe a *La mujer sin tacha* y en *La mujer perfecta* a la que se cree superior al marido y le amarga la vida hasta que “razonablemente” este le abandona. Como contraparte modélica, Julio Nombela describe a la mujer virtuosa que encuentra en el matrimonio y en el cuidado del marido, los hijos y el hogar familiar su felicidad y la armonía de la institución familiar. Por su parte, las ideas de higienistas y frenópatas, que empiezan a prestigiarse en la década de los 70 y 80, acerca del mayor desequilibrio en nuestro género, que se expresa con claridad a través de *La nerviosa*, de P. Ximénez.⁶⁸

Como afirma M. A. Jiménez Morales (op. citada), “Sólo en el último tercio del siglo XIX comenzaría, tímidamente aún, a ser la mujer objeto y sujeto literarios gracias a iniciativas tan valiosas como la de la madrileña Adela Ginés y Ortiz, quien con sus *Apuntes para un álbum del bello sexo* quiso elaborar –ella misma lo dice en su “Prólogo”– una “galería de retratos morales con los caracteres más comunes.”⁶⁹

Entre 1872 y 1876 aparecieron los tres volúmenes de *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*, una colección en la que prevalece la visión tradicional

folclorista. La citada colección consta de tres volúmenes; los dos primeros dedicados a la mujer española y el último a las “fémimas” representantes de América y Portugal. Observamos ya la desaparición de tipos que representan un oficio a la manera de Los españoles..., destacándose en gran manera el comportamiento y rasgos de la mujer descrita. La publicación reúne escritores suficientemente conocidos, desde los más consagrados novelistas, Alarcón, Trueba, Valera, etc. o políticos, como Cánovas, Castelar, Ríos Rosa..., y articulistas, como V. Bécquer y Pellicer. “Es significativo, el tratamiento que de estos personajes femeninos hacen los novelistas, como si el tipo descrito en la colección tuviera más tarde feliz continuación en el posterior desarrollo del escritor. O también cuadros que guardan estrecho parentesco en la descripción física con fémimas protagonistas de más de una novela célebre, cual es el caso de *La mujer de Granada*, de P.A. de Alarcón, o Soledad de *El Niño de la Bola*”. (E. Rubio Cremades, 1978)⁷⁰

Y en los años ochenta *Las Mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, dirigida y editada por Faustina Sáez de Melgar, cuya obra pretendía presentar a la mujer tal como es, “lo mismo en España que en Portugal, nuestra hermana, que en América y en Filipinas, nuestras hijas.”⁷¹ En su afán de amplio perspectivismo, la editora y escritora de éxito se dedicó a buscar la mayor diversidad entre las colaboradoras de la colección, por lo que incluye a escritoras tan variopintas como Rosario de Acuña, Patrocinio de Biedma o Emilia Pardo Bazán.

Lo tipos también populares protagonizarán novelas de indudable calidad literaria, como la relación existente entre el cuadro de La Cigarrera, publicado en *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, y Amparo, la heroína de *La Tribuna* (1882) de E. Pardo Bazán. Apenas algunos ejemplos de lo que puede encontrarse en otros escritores pertenecientes a la misma generación.

Como estamos viendo, las colecciones costumbristas tuvieron un repunte en la década de los años setenta una nueva etapa con rasgos distintos a pesar de su afán imitador, que se inicia con la publicación, en 1872, de una colección costumbrista –Los españoles de ogaño– que quiere ser una continuidad de la más popular que se editara en los años 40 y tal y como lo declara V. Suárez:⁷² “Los autores no han hecho otra cosa que escribir una segunda parte de Los españoles pintados por sí mismos. El editor de la colección advierte que los lectores no van a encontrar en sus páginas “forma ni corrección de estilo, pero en cambio encontrarán dibujados con un *esprit* y una exactitud admirables,

los infinitos tipos que en este último tercio del siglo XIX pululan por España y que estaban deseando verse reunidos en un par de tomos (...), obra que con más propiedad debe llamarse hoy Los españoles de antaño”. (vol. 1, p. 5)

En lo que respecta al escenario, la relación entre cuadro costumbrista y novela es su correspondiente ambientación, que tendrán su perfecto ajuste y desarrollo novelesco en Galdós. Si el escenario costumbrista andaluz es preponderante en la novela de Valera o de Alarcón, el entorno geográfico lo será también en la de Pereda o Blasco Ibáñez, adaptándose lo descriptivo- costumbrista al desarrollo de la peripecia argumental.

Una colección de éxito centrada exclusivamente en la “bella” descripción de la villa y corte más que en la confección de tipos pintorescos y de sus oficios es precisamente, Madrid por dentro y por fuera”(1873), dirigida por Eugenio Blasco, quien la califica de “guía de forasteros”. En opinión de M. A. Ayala Aracil (1988),⁷³ a excepción hecha de algunos tipos básicos tales como *Doña Guadalupe, La portera o la modista*, la colección menudea en recomendaciones para que los extranjeros, la burguesía con rentas que podía permitirse esa forma de ocio, estuvieran avisados de los peligros, pero sobre todo disfrutaran de sus paseos por la capital de España. En cierto modo, esta colección genera un diálogo interclasista dirigido, como en todas las demás, a vituperar las excelencias de lo nacional convirtiendo en paródico aquello que caracteriza a los “tipos” de un españolismo pasado de moda, que no concuerda con los valores del presente, de progresismo y curiosidad científica.

En cuanto a Hispanoamérica, E. Rubio Cremades (2008) en el capítulo dedicado a las *Influencias del costumbrismo romántico español en las colecciones costumbristas hispanoamericanas del siglo XIX*,⁷⁴ en relación con el diferencial tratamiento de los tipos femeninos resalta la de F. Sáez de Melgar –Las Mujeres Españolas, Americanas y Lusitanas (1881)–, aunque no como entrega periódica sino editada como libro.

Lo más interesante de esta colección es, tal vez, el estudio que se hace de la mujer desde una perspectiva profesional y no desde la alambicada y estereotipada visión de un determinado contexto geográfico. Es por ello que frente a estos últimos tipos encontramos cuadros de raigambre costumbrista y enlazados con las obras maestras del género, como *La*

poetisa romántica, La mujer ilustrada, La novicia, La chula madrileña, La abadesa, La casamentera, La cigarrera, La marisabidilla, etc.”

En relación con la mirada masculina sobre el cuerpo y la mente femeninas, en un artículo del profesor de Filología y Literatura de la Universidad de San Pedro, en Costa Rica, Dorde Cuvardic García (2009), acerca de *La construcción de tipos sociales en el costumbrismo latinoamericano*,⁷⁵ se afirma nuevamente el carácter abiertamente misógino, el “sarcasmo cruel” en el tratamiento de las tipologías de lo femenino, aludiendo expresamente a la cimentación de unas características físicas tanto como morales que ya se generaron en el imaginario cultural del siglo XVII fijadas en su literatura satírica.

Destaca su autor la pervivencia de dos tipos femeninos muy concretos, el de la coqueta y el de la solterona. Siguiendo el esquema ya trazado por Ramón de Navarrete en su artículo de *La coqueta*, de Los españoles pintados por sí mismos (1843), donde se declara al inicio: “Véase como de todos los males de la humanidad, tiene la culpa la coquetería de las mugeres”, el mexicano Ignacio Ramírez también redactó un artículo bajo idéntico título donde pretende describir a este tipo social como el entomólogo a su *insecto*: “La coqueta es una mujer que se encapricha en conquistarse adoradores con las armas de un atractivo que le ha negado el cielo, pero que su vanidad y su malicia saben aparentarlo con numerosos y admirables artificios; en consecuencia, para conocerla es necesario estudiar detenida y separadamente sus faltas, sus artificios y sus adoradores (Ramírez 2000: 281).

Se trata de un análisis de la *coquetería* como *práctica social*, como *práctica de sociabilidad* protagonizada por la mujer burguesa, afirma D.C. Garcóa, y prosigue: “El narrador establece la causa de la *coquetería*; en primer lugar, en la necesidad de esconder el “defecto” físico de la fealdad (...) una segunda causa surge de la necesidad que tiene la mujer, en el espacio burgués, de ser apreciada por su dinero, no por su personalidad.”

El siguiente tipo propuesto en este análisis feminista es el de *La solterona*, de José Victoriano Betancourt. “Quedarse para tía es cosa que depende las más veces de las

mismas mujeres, salvo los casos de fealdad que hacen de ella la personificación de uno de los preceptos del Decálogo” (Betancourt 2000, p. 261).

Se concluye en este interesante artículo lo que constituye un denominador común entre los periodistas (que considera sinónimo de costumbristas) de este género que inspirarán los personajes de la novela realista-naturalista tanto en España como en las repúblicas iberoamericanas:

Se critica desde el patriarcado un tipo social que esta misma ideología se ha encargado de crear. Por su parte, los tipos sociales masculinos, económicamente improductivos y sexualmente productivos, aunque también reciben una crítica moral, esta última se enmarca en el ámbito de la ‘reprimenda’ o reconvención, más que en el de la ‘condena’, como sucede en el caso de los tipos sociales femeninos.

En lo que a novela de tintes costumbristas se refiere no puede dejar de mencionarse la extensa obra, popular en su tiempo, de Cecilia Böhl de Faber, como ya se ha dicho con anterioridad. Aun a pesar de sus puntualizaciones sobre lo novelable que afirman el retrato de la realidad como lo verdadero y moralmente aceptable frente a la intriga romancesca considerada como conflicto ficticio y envenenador, anotamos aquí su propia concepción acerca de la intriga como algo accesorio, mientras que la autora pone el acento sobre el valor de la descripción “casi fotográfica” de los paisajes y el retrato etopéyico de las gentes que la rodeaban, recogidos todas ellas de escenas de su propia biografía. Como señala en *La estrella de Vandalia*: “”Volvemos a recordar a los que buscan en nuestras composiciones la novela, que no lo son, sino que son cuadros de costumbres, y que la intriga es solo el marco del cuadro” (B.A.E. tomo 137, p. 97). En su estudio sobre *Costumbrismo y Estética literaria de Fernán Caballero*, el filólogo, J. Caseda Teresa (1986-1987)⁷⁶

Las firmes creencias morales de la autora, su visión de una España elegante en lo natural que contradice la mirada lúgubre y tremendista de los viajeros románticos extranjeros, su convicción de que entre el público lector no podían encontrarse sujetos de las clases populares, en simbiosis con el argumento de que no sabían leer y su virtuosa disposición a reconocer que no era novelista sino retratista de lo real, hacían de C. Böhl de Faber una candidata perfecta para contrarrestar sistemáticamente, casi

“propagandísticamente”, los excesos de la literatura folletinesca de fundamento social como la de Ayguals de Izco y, de paso, fundar el modelo novelesco español frente a la exitosa catapulta editorial de la literatura por entregas gala. En ese sentido apunta atinadamente I. Sánchez Llama (2000) en su tesis revisada acerca del oportuno lanzamiento de las virtuosas escritoras de la generación de la década de los 40 en su *Galería de escritoras isabelinas*,⁷⁷ cuando comenta: “Las reservas elitistas procedentes del neoclasicismo deben ser ahora reemplazadas por el apoyo a las novelas hispánicas de contenidos virtuosos y patrióticos, merecedoras de canonicidad, aunque dispongan de una presentación serializada (...) No es gratuito que el prestigio de Fernán Caballero corra también parejo a la dignificación institucional de aquellas novelas tributarias del ideal neocatólico”. Y cita nuestro autor como aval de esta perspectiva las críticas elogiosas del miembro de la Real Academia, Eugenio Ochoa, quien la nombra “el Walter Scott español”, y del ministro Cándido Nocedal, que anima a los demás escritores a seguir su ejemplo.

En su tesis doctoral, *“Problemas de la novela escrita por mujer en España e Hispanoamérica (1833-1918) Estudios de caso”* M. M Culver (2010) sobre la novela en femenino, se concluye que este género, que se impone a mediados del XIX, se arma efectivamente sobre la contradicción entre lo ficticio y lo real vivido, que en el caso de muchas escritoras es también sobreactuado, a fin de que pueda publicitarse lo que hasta ese momento las instituciones del Antiguo Régimen habían sacralizado.

El costumbrismo asignará a la novelista femenina el privilegio del terruño como pintura de lo que ella debe defender desde su contribución el espíritu nacional, a una forma del “patriotismo” que ya Carlos III les había reconocido por su colaboración en los desastres de la guerra. En un mundo dominado por el intercambio regulado por el Estado, la mujer, que ha sido desposeída de voluntad de obrar y que no tiene identidad sino como reproductora en la vida familiar, solo podrá ser objeto de posesión o mercancía

Las contradicciones entre las dos esferas, junto con la lucha de clases que se produce en el término histórico de las Revoluciones burguesas, alumbran la nueva literatura nacional, tanto la propiamente “histórica” como la de marchamo tradicional, cual es la costumbrista. En la novela histórica se convierte en un verdadero oxímoron, pues la mujer no tiene rango de ciudadana y sin embargo debe apostar por un Estado que no la reconoce en su esfera administrativa, adhiriéndose entonces al patriotismo que idealizó

a las heroínas nacionales del pasado; de tal modo que en sus novelas mostrará estos escenarios gloriosos sólo atravesados por los conflictos amorosos. Siguiendo a J. C. Rodríguez (1990), en *Teoría e Historia de la Producción Ideológica: Las Primeras Literaturas Burguesas* o *La Norma Literaria*, el fundamento de la literatura nacional burguesa se cimenta en este circuito de intercambios, y pasará por afirmarse en la estética del idilio y por la cultura.

En su revisión crítica sobre la premiada obra del profesor M. Baquero Goyanes, *El Cuento español: del Romanticismo al Realismo* reeditada por el Consejo Superior, A. L. Baquero Escudero (1992) cita a Antonio Flores como el autor que primero adopta las fórmulas de los cuadros costumbristas para insertarlos en una novela, con anterioridad a Fernán Caballero.⁷⁸ Por lo que han estimado los estudiosos del tema, más allá de la identificación que realizara Clarín entre cuento, novelita o novela corta que se inserta en las páginas de un semanario cualquiera, el cambio significativo que parece aportar A. Flores, en su novela *Doce españoles de brocha gorda* (1846), es la de ayudarse del daguerrotipo para afinar los tipos que los costumbristas habían trazado a brochazos.

En ese “acoso” a la realidad, quizás simulación más que pintura al modo de Luzán, cita R.P. Sebold (1981)⁷⁹ al realista-costumbrista, Manuel de Llarraza quien se vale de “lo fotográfico” como renovado quehacer del observador contemporáneo acerca de las circunstancias ajenas de las gentes: “...para dar a conocer a la clase basta retratar un individuo, y yo me propongo hacerlo así, procurando que la exactitud de parecido sea tanta como si el retrato estuviera sacado al daguerrotipo”; y añade aquel que Llarraza no acierta en su doble tecnicismo, pues “lo que en realidad se hace, tanto en la novela realista como en el cuadro de costumbres, es simular el individuo pintando la clase, y no viceversa”. (p. 334) En relación a las pretensiones “pintureras” de Mesonero, padre del Costumbrismo, puntualiza: “Porque el llamado realismo decimonónico no es una innovación frente al romanticismo; al contrario, el romanticismo constituye una solución de continuidad, uno de varios intervalos en medio de una gran tendencia realista, que ahora tiene unos doscientos cuarenta años de vida,” Y hace referencia, en España, a las novelas de Torres Villarroel y el padre Isla. “Y aun el intervalo del romanticismo no es completo, pues un Bretón y un Mesonero siguen escribiendo dentro de la tendencia realista durante todo el apogeo del romanticismo”. (p. 348)

Y no sólo considera que “Los Cuadros de costumbres populares andaluzas (Sevilla, 1852) de Fernán Caballero son ya relatos de tipo novelístico que representan una etapa más avanzada de la transición hacia la novela realista decimonónica” (p.360), sino que es Mesonero Romanos el padre reconocido de la novela realista, como así lo afirmara Pérez Galdós tiempo después en múltiples manifestaciones tanto públicas como epistolares.

Desde esta apreciación crítica, que considero brillante, y en relación con el género costumbrista, hubo escritoras plenamente románticas, en tanto que a se acogieron a ese movimiento estético de resistencia a los cánones de una realidad que arrinconaba su identidad en un mandamiento de domesticidad burguesa, cual fue el caso especial de Gertrudis Gómez de Avellaneda pero también de Carolina Coronado o Faustina Sáez de Melgar entre otras, mientras que en ese continuismo de la tradición realista cada vez más estereotipada y catequética estarían las seguidoras de Celia Böhl de Faber, Ángela Grassi, C. Gómez de Flaquer y Pilar Sinúes.⁸⁰

Ángela Grassi, admiradora personal de la que considera su maestra, Fernán Caballero, emula el espíritu de sus novelas que son una lección constructiva para la sociedad que se estaba deshaciendo y contra los excesos del socialismo utópico que envenenan a los ignorantes, contrariando los principios patrios de la tradición católica española. Una lealtad que no fue recíproca pues Fernán Caballero la calificó de “solterona patética, sentimental y pedante”, exponente de un modelo del romanticismo que siempre repudió. M.A. Ayala (2005)⁸¹ en un capítulo que titula “Angela Grassi, del Romanticismo al Dualismo moral”, afirma que su corpus novelístico se adscribe, con la excepción de *Marina* y *La dicha de la tierra*, novelas históricas, al género folletinesco. Y documenta en este ensayo, a través de los personajes femeninos de su narrativa ejemplarizante, una visión redentora de la convulsa sociedad española en un momento de apertura a la Europa liberal. Siguiendo el mismo esquema moral que en *El bálsamo de las penas*, en *Las riquezas del alma*, “Bruna y Daniel, huérfanos sin futuro, se pliegan al predestinado drama de sus vidas, “en aras de la felicidad de los seres con quienes comparten su existencia”. Otro tanto sucede con las heroínas de *El copo de nieve*. Ángela Grassi inculca en sus protagonistas el comportamiento modélico que pide a sus lectoras, construyendo retratos ejemplarizantes que encuentran un fuerte contraste en las conductas de sus antagonistas, lo que sazona con digresiones de carácter moral, al modo de su estimada Fernán Caballero. Y en *Las riquezas del alma*, A. Grassi apuesta por la

familia como eje vertebrador de la católica sociedad española, diciendo de ella que “es una amiga fiel, que no conoce el egoísmo, y que jamás nos niega sus consuelos; es el puerto de salvación, en donde halla refugio el náufrago, acosado por la borrasca” (1866, p. 213). De acuerdo con la productividad, resultado del trabajo, la autora hace una excepción con las mujeres de las clases humildes, únicas que tienen permiso para subvenir a sus necesidades económicas por medio de su trabajo, tal y como las pintaron también, entre sus *tipos*, los demás autores costumbristas. En todo caso, esta distinción abarca a ese nivel socioeconómico sin distinción de géneros, reservándose estos sus pinturas satíricas para los cuadros referidos a las mujeres de la burguesía y de la aristocracia o a las marginales y pícaras, y ensalzando en la confección de sus tipos femeninos a las hacendosas y honestas de las clases populares.

Mujer de lecturas consolidadas fue también G. Gómez de Avellaneda, quien representa en este ámbito una postura opuesta, de decidido empeño en reivindicarse como su propia guía y que apuesta por la formación intelectual de las mujeres de su tiempo., Sin que por ello llegue a apartarse de sus convicciones cristianas. Esta autora representa un espíritu "romántico" de resistencia al revisar los valores de la domesticidad, que los miembros de su generación habían adjudicado a sus compañeras de viaje. Sus obras, *Sab y Dos mujeres*, representan exponencialmente esta posición de osadía, al defender que la mujer debe ser su propio juez contra lo que J. Derrida califica de “falocentrismo”, a pesar de que los “duros” reveses que recibió por su actitud combativa la decidieran, finalmente, a no incluir estas novelas en sus *Obras completas*. Entre dos aguas, su vivencia de las dos culturas: la española y la cubana colonizada, su obra poética, autobiográfica, dramatúrgica o narrativa es de una modernidad singular, en cuanto que actualiza lo identitario femenino desde la autoemancipación; una postura más próxima en esto a la visión que ostentaron las primeras feministas norteamericanas liberales. Sin embargo, el reflejo de sus convicciones de libertad personal han sido vistas por algunas estudiosas feministas como “invención”, una mirada que no comparto enteramente, porque establece una línea divisoria entre escritores en razón del género que, en mi opinión se aparta de las confesadas aspiraciones vitales y narrativas de esta autora.

Así S. M. Gilbert y S. Gubar destacan que “la duplicidad que conllevan estos conflictos internos permite que la mujer se invente a sí misma a través de la pluma”.⁸²

El hecho de que Gómez de Avellaneda llegara a sus propias conclusiones, tras leer en su juventud la *Nueva Eloísa*, sin pasar por el tamiz de las reflexiones que ya habían realizado nuestras ilustradas (en especial J. Amar y Borbón), pone de manifiesto los efectos contraproducentes que tuvo esta perspectiva biológica; que, sin embargo, será perpetuada por los positivistas, desde un falso cientificismo.

Pero es que, además, la continuidad en esta línea de pensamiento sobre lo femenino afecta la lectura de un corpus narrativo, acreditado en cada momento histórico —la Ilustración, el Romanticismo o el Realismo—, que obliga a pensar sistemáticamente las fuentes y sus influencias como reinención. Una trampa que hace que se sacrifique la originalidad de pensamiento y su tensión dialéctica para producir textos en una sola forma de refugio, salvífica. Para eximir las del canon, se crea uno nuevo cuyas taxonomías son a veces peligrosamente reduccionistas.

B. Pastor (2002 p. 93) en *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: identidad y otredad*, avanza que el rosario de incidencias que soportó la autora cubana, a la temprana edad de veinte años, por oponerse a las decisiones familiares (en su adolescencia se niega a suscribir un matrimonio de conveniencia) forjaron en ella un discurso propio, que decide trasladar enteramente a sus contemporáneos a través de su *Diario íntimo*: “Ya he dicho mil veces que no pienso como el común de las mujeres, y que mi modo de obrar y de sentir me pertenecen exclusivamente.”

La especialista en Gómez de Avellaneda cita, en este ensayo, diferentes fragmentos transgresores frente a la cultura de la reproducción que debería haber suscrito como propia, pero que decide contrariar manifestando que elegiría a su pareja (no necesariamente a su esposo) a su libre albedrío, “con la bendición del cura o sin ella”; pues “el matrimonio garantizado por los hombres o garantizado por la recíproca de los contrayentes únicamente, no tiene más diferencia sino que el uno es más público y el otro más solemne: el uno puede ser útil a la impunidad de los abusos y el otro los dificulta; el otro es más *social* y el otro más *individual*”, (Ibid., p. 111).

A causa de sus desafiantes obras, calificadas de “masculinas”, como de su forma de vida “alegre” y de sus aspiraciones intelectuales (acreedora a un puesto en la Real Academia) fue estigmatizada como envidiada; consiguientemente, le fueron aplicadas las teorías fisiológicas que juzgaron que padecía un desplazamiento en su carácter de la corpulencia que la caracterizaba. Ante las insidias de estos “modernos” divulgadores de ciencia, y conociendo que su candidatura no iba a ser votada por el hecho de ser mujer escribirá:⁸³

Los que tienen interés en eliminarme, ventilarán antes de la cuestión de merecimiento la *de posibilidad*, porque, no obstante los ejemplos anteriores de mujeres académicas, ejemplos que parecían decisivos y capaces de borrar los menores escrúpulos, todavía se vuelve a la objeción del sexo, a falta de otro, (...) y se habla de los abusos a que se abrirían las puertas, como si en España fuese muy común el que las mujeres prestasen gran valor al título de académicas o como si no pudieran existir tantos abusos ahora que no hay ninguna mujer como cuando hubiera una. (...) La presunción es ridícula, no es patrimonio exclusivo de ningún sexo, lo es de la ignorancia y de la tontería, que aunque tienen nombres femeninos, no son por eso mujeres. (Figarola Caneda, 1929 pp. 212-213)

En su novela *Dos mujeres*, Gómez de Avellaneda pone en paralelo la institución matrimonial y la esclavitud de los negros, vigente en Cuba. Una esclavitud que podía ser combatida, como ella proponía, tomando conciencia de su libre voluntad, negándose a aceptar como un dogma lo que únicamente se debía a los intereses de una parte de la sociedad servidora del nuevo poder del Estado inclinado a la libre circulación de los negocios privados. Sólo la aristócrata, la mujer de la alta burguesía con bienes económicos propios, y la prostituta podrían permanecer al margen a las reglas del liberalismo capitalista. Pero es que realmente estaban al margen por principio.

En Cuba, sus dos primeras novelas, *Sab* (1841) and *Dos mujeres* (1842) fueron prohibidas. La primera, porque contenía doctrinas subversivas contra el sistema de la esclavitud en Cuba y se oponía a la moral y costumbres de la época y la segunda, porque tenía un contenido inmoral.

2.6 EL OCASO DEL FOLLETÍN. EL DECADENTISMO EN LA NOVELA REALISTA.

“Hacia 1870, el folletín deja sitio casi exclusivamente a la prosa novelesca, y novelas y cuentos son pues los ocupantes preferentes del espacio folletinesco, no cubriendo las novelas más de seis números y los cuentos tres.” (Lecuyer- Villapadierna, (1995, pp. 32-33)⁸⁴. El folletín se acercó a un público general aprovechando la infraestructura editorial que lo potenció y la plantilla social que lo ha alimentado generando un tipo de novelística, consumida y exigida por una clase popular en sentido amplio, que colma sus expectativas sentimentales y repone lo injusto social o sencillamente lo refleja; si bien, a la altura del siglo XX, su formato es compatible con las novelas de autores “de primera fila”. Sin embargo, no vendía más Galdós que Fernández y González, o Pardo Bazán, más que Pérez Escrich, sino muy al contrario.

Martínez, J. A.(2001)) en su obra orquestal, *Historia de la edición en España (1836-1936)*, Madrid, Marcial, Pons, 2001, bajo una perspectiva de la sociología de los textos afirma que “fueron adaptados a través de variadas fórmulas materiales en función de la nueva demanda, extendiéndose las colecciones, desde la *novela por entregas* hasta el *cuento semanal*, mientras que la edición se especializó en los diversos públicos (edición escolar, libro religioso, libros infantiles y juveniles, las colecciones literarias...), y se distribuyó en circuitos libreros (de nuevo o de viejo), pero también informales, a partir de puestos ambulantes, matuteros o buhoneros. El proceso se vio acompañado de nuevas formas de comercialización y distribución: las entregas, la publicidad... con la transformación del mundo de la librería y su diversificación. Todo ello cambió el panorama de los libros y de la edición, construida y definida a largo plazo como moderna, con un tejido de operaciones técnicas, económicas e intelectuales cada vez más complejas que transformaron los textos en objetos impresos y los difundieron en la sociedad contemporánea, pulsando las inquietudes de una demanda creciente.

En un detallado estudio de E. Martí-López (2001) de *Historia de la literatura en relación con Ediciones, éxitos de venta y novela en España, 1840-1900*, a través de cuadros y gráficas se puede seguir la trayectoria de una treintena de autores, desde el lanzamiento de sus novelas, título a título, hasta las sucesivas reediciones (más de cuatro y hasta catorce en algunos casos) motivadas por la buena acogida de los lectores de esta

segunda mitad del siglo diecinueve; al tiempo que permite clasificar los gustos del público, concluyéndose que prevaleció el gusto por la novela histórica sobre la costumbrista, y que, a pesar de las reseñas literarias, el éxito de ventas no discrimina a las novelistas ni subsumía su escritura en un “apartheid” literario.

“La cuantificación del éxito comercial permite poner en cuestión la estricta distinción entre novelistas comerciales y literarios (y, consecuentemente, entre “novela popular” y literaria) en que se ha basado tradicionalmente la historia de la novela en el siglo diecinueve. Por el contrario, se puede asegurar que, desde el punto de vista de la producción, esta distinción es, como mínimo, artificial. Además, este estudio estadístico pone también en evidencia la importancia social y literaria de numerosos autores y obras omitidos. Escritores como Wenceslao Ayguals de Izco, Manuel Fernández y González, Enrique Pérez Escribá. (...) y muy particularmente María Pilar Sinués de Marco, contribuyeron decisivamente a la creación de imaginarios sociales y escrituras novelísticas de cuya importancia da testimonio la amplia comercialización de que disfrutaron entre sus contemporáneos.” (p. 685)

Una fuente fiable que sistematiza objetivamente la demanda de novelistas, sea cual sea el marbete impuesto por la crítica literaria, y que atiende a la acogida de los lectores y las consecuentes reediciones de esta “mercancía cultural”.

Según Mainer (1981) “el folletín viene a ser el mejor acomodo de la disolución del naturalismo novelesco y el ámbito de las nuevas búsquedas derivadas de aquel final.” En su evolución conserva características de ese episodio estético y temático, que decantará en novela corta. De hecho, Pedro Antonio de Alarcón llamó a sus treinta y ocho novelitas recogidas en tres tomos, *Cuentos amatorios*, *Historietas nacionales* y *Cuentos inverosímiles*, lo que da idea de la frágil barrera que existe en la prosa novelesca a la hora de cuadrar su mejor denominación.

Frente al folletín que había habitado el faldón del periódico, el cuento literario se alza, a partir de la Restauración, convertido ya en género estelar de la literatura periodística. En ese sentido, Clarín, en la Revista Literaria de Los Lunes de El Imparcial (8-8-1892), en uno de sus “paliques”, aplaude semejante relevo por considerarlo “apelmazado, judicial y muchas veces justiciable”; aunque en su reseña de los *Nuevos Cuentos* de E. Pardo Bazán planteaba algunas insuficiencias derivadas de la brevedad impuesta por el medio:

Hacen mal los directores de los periódicos (...) en exigir a los verdaderos cuentistas que sus cuentos sean cortos, muy cortos (...). El cuento muy corto a la fuerza se amana, toma cierta tirantez geométrica, cierta sequedad en que todo se suele supeditar al rasgo ingenioso, a una ocurrencia final. No se da tiempo a la poesía, al carácter, a la rêverie, a la descripción, la exposición se precipita, se parece a los datos de un problema; se va a la solución como a la de una charada. El cuento, siempre así, fatiga al lector y al autor. Lo que ha sido una buena idea, llegará a convertirse en una plaga. (26 de marzo 1894, p.3)

Esta plaga comenzó a cobrar forma a partir de las ocurrencias publicitarias de venta de los editores y críticos que van parejas, desde entonces, a la convocatoria que de concursos literarios vienen haciendo las publicaciones periódicas. En 1899, el ya académico I. Fernández Flórez había impulsado la creación del nuevo diario, *El Liberal*, concibió la idea de incentivar a los escritores del momento a través de esta iniciativa, en su modalidad de cuento y de crónica, en la que participaron escritores de la talla de Pardo Bazán, que alcanzó su merecido premio, pero que le fue denegado en 1908 a un Valle Inclán, quizás demasiado hiriente, cuando construye una “esperpéntica” semblanza de Fernánflor. Por su parte, la revista *Blanco y Negro* convoca su primer certamen de novela corta en agosto de 1900. Galdós, Ortega Munilla y Echegaray adjudicaron a Francisco Acebal por *Aires de mar*, el primer premio de 1000 pesetas y el segundo, de 500 pesetas, a Navarro Ledesma, que, desde entonces, se va introduciendo en el semanario del que sería redactor jefe.

Tal y como afirma C. Pujante Segura (2012) en un artículo acerca de los *Relatos breves publicados en revistas: Otras mediaciones literarias entre España y Francia en la primera mitad del siglo XX*, la reciprocidad entre ambas culturas literarias ha existido desde principios del liberalismo, ya con el surgimiento del folletín; y también como entonces, los editores iniciaron su andadura en las colecciones de cuentos y novelitas traduciendo los títulos franceses más célebres. Sin embargo, ahora, los lectores españoles comenzaron a demandar una perspectiva más cercana a sus experiencias, con la que pudieran identificarse plenamente. Es más, cuando *El Cuento Semanal*, falto de originales, publica obras de escritores notables como Eça de Queiroz o Twain,

impecablemente traducidos, el público se rebela hasta tal punto que en esta negativa a aceptar lo foráneo como lectura diaria, algunas colecciones que despegaron con buenos augurios, como *La Novela Semanal*, debieron clausurarse.

Desde el punto de vista editorial existe un marcado paralelismo en el hecho cierto de que en su recorrido hasta los años 30, ni las colecciones españolas, ni las *nouvelles* francesas se llegaron a publicar exentas, aunque pudieran ser recogidas posteriormente en volúmenes. En ese sentido, afirma Pujante Segura que “esta ola de relatos cortos en la prensa, y en general de literatura dosificada, impulsará lo que se acaba convirtiendo en todo un fenómeno literario, la publicación de aquellas colecciones semanales (cuya fórmula) se remonta a revistas como *Vida Galante* (1899) de Zamacois, o a novelas seriadas como *La Novela* (1867) de Julio Nombela, además de *La Novela Ilustrada*, dirigida por Blasco Ibáñez (desde 1884), revistas en las que ya participan aquellos autores que lo harán posteriormente en las colecciones semanales, como el mismo Zamacois en *Vida Nueva*, Trigo en ésta y en *Germinal*, o Cansinos-Assens en *La República de las Letras*”.

¿Se deduce de este panorama ensanchado de lectura de novelas un elevado índice de alfabetización entre los presuntos lectores de la España de principios de siglo?

Conviene recordar que entre 1900 y 1910, la tasa de analfabetismo neto en España se redujo en más de 5 puntos (de un 56,2% a un 50,6%). En este periodo, el promedio de la producción editorial crecía alrededor del 28%, lo supone que el sector editorial actuaba creciendo muy por encima del índice de la población alfabetizada, y ello a pesar de que entre 1906 y 1910 se produce un estancamiento general de la actividad económica. La disminución de la demanda interna afectó negativamente a ciertos sectores, tanto como a la creación de sociedades mercantiles y, sin embargo, esta se convierte en una excepción editorial que muestra cierta cantidad de inversiones en la activación del mercado cultural. Una aparente contradicción en el cálculo de beneficios editoriales que algunos estudiosos de este tema, como C. Alonso, J. A. Martínez, J.F. Botrel, y otros, han querido explicar a partir del dinamismo de la industria del papel, que en ese momento estaba siendo liderada por Nicolás María de Urgoiti (1869-1951). El fundador del diario “El Sol” (1917) y de la editorial Calpe (1918) promovió el proceso de concentración empresarial desde la fundación de la Papelera Española en 1901. Este empresario se vio enfrentado a las resistencias de un sector de la prensa con dificultades

financieras, que responsabilizaba a la Papelera Española de imponer precios abusivos amparándose en el elevado proteccionismo arancelario; Una de los efectos más inmediatos fue el de la fusión en un trust – Sociedad Editorial de España (1906) – de los diarios liberales: El Liberal, El Imparcial, El Herald de Madrid..., como modo de supervivencia y como grupo de presión editorial frente al monopolio del papel. Por su parte Urgoiti⁸⁵ respondió denunciando que los altos precios del papel prensa en nuestro país se debía a la estrechez del consumo interior, cuyo estímulo siempre defendió, aunque no pusiera tanto empeño en el fomento de la lectura.

A pesar de los ajustes provocados en las empresas vinculadas a la prensa y al libro, la revolución de esta industria nacional de la Papelera Española generó un primer despegue en el consumo de papel, que se triplicó entre 1902 y 1934 (de 50.000 a casi 200.000 toneladas) gracias al desarrollo de la prensa periódica, cuya tirada pasa de 1,2 millones a 3 millones entre 1915 y 1931. Sin embargo, esta explosión de la industria no necesariamente se corresponde con los índices reales de lectura de prensa en España.

Técnicamente, la imprenta incorpora muchos adelantos como la tricromía, que hará posible la producción de las ya imprescindibles cubiertas en color. (Vélez, 1989 a). En suma, se trata de un momento favorable para la edición, tanto por los implementos técnicos como societarios, con un mercado potencial de lectores apreciable, y que tenía en nómina a una promoción de periodistas y escritores dispuestos a cosechar fama satisfaciendo sus gustos literarios.

En la *Historia de la edición y de la lectura en España* hasta el estallido de la Gran Guerra, explica Botrel (2003) que continúa el proceso de abaratamiento del libro y, por consiguiente, de la literatura, y facilita ejemplos muy expresivos de este fenómeno al anotar que, por ejemplo, La Novela Ilustrada, de Blasco Ibáñez, propondrá: “Todo Tolstoï por 1,40 pesetas, en 4 tomos, cuando la edición más barata cuesta 12 pesetas”. En estas “gangas” –había explicado el mismo autor en una obra anterior (1993)– hay que destacar la visión empresarial de algunos traductores que adquieren los derechos exclusivos sobre obras europeas de gran éxito. “En 1910 el mercado interior potencial del libro y de la prensa ya consta de 7,3 millones de alfabetizados mayores de 10 años (9,4 en 1920), con un proceso de resorción acelerada del analfabetismo femenino (de un 69 por 100 en 1900 a un 40 por 100 en 1930), y una progresiva generalización de la aptitud lectora entre los más jóvenes con la creciente escolarización”.

Aunque la evolución de este mercado potencial de lectores es irregular, geográfica y administrativamente –sus cifras avalan a la población de la mayor parte de la franja norte del país respecto de su eje sur–, las medidas gubernamentales a favor de la educación pública, y sobre todo de la iniciativa privada en el creciente sector editorial generaron el caldo de cultivo adecuado para el éxito de los coleccionables.

Seguirá existiendo un apartado de novelística destinado a las lectoras, más allá de los límites domésticos, como sucede con *Lecturas*, suplemento literario desde 1921 de *El Hogar y la Moda*, que se interesa por rentabilizar la “sentimentalidad” de su público cautivo, iniciándose al principio de los años veinte una colección de novela rosa, editada, entre otras, por la Biblioteca Estrella. Se emprende asimismo una inicial línea de encuestas, dentro del marketing editorial, orientadas a averiguar los gustos literarios de las mujeres –cuyos resultados los hacen comunes con los de los jóvenes varones– en los que aparecen nominados preferentemente los escritores realistas, Galdós, Palacio Valdés, Concha Espina o Blasco Ibáñez.

La “intravisión” sobre este particular nos la ofrece el escritor republicano de tendencia obrerista, Antonio Zozaya y You, quien en un artículo publicado en *Mundo gráfico* (1926) acierta en una impresión intuitiva sobre el nuevo mercado, que debieron compartir también los escritores liberales de la época, al decir que “de los 5 millones de lectores posibles (de los 20 millones de habitantes que cuenta España), 4 no leen absolutamente... Bienvenidas sean esas películas que obligan alguna vez a deletrear a gentes (...) Si la tirada de todos los periódicos españoles no pasa de un millón de ejemplares, son sólo doscientos mil los compatriotas capaces de leer un artículo”.

En esta nueva fase de lo impreso que alcanza también a la literatura popular, en la que se alían la escritura y el dibujo, “se ofrece al público un producto mixto de plástica y literatura, que contiene entre 8 y 15 grabados a dos tintas por número en *El Cuento Semanal*, por ejemplo (Magnien, 1986).

“Como publicación periódica se puede comprar en la misma calle, en los kioscos. Pero también es coleccionable y coleccionada: ya desde *El Cuento Semanal* se suelen ofrecer tapas para encuadernar los números sueltos” (Botrel, 2002a, 2007).

Ya en los inicios de la década de 1930, la producción editorial alcanza un volumen de 3.800 títulos venales, con muchas traducciones (más de la tercera parte) y 347 ó 329 novelas según A. Barrère (1983), así como títulos de interés para los jóvenes. En este sentido de captación de públicos potenciales, J.C. Mainer (1988, 167) advierte de la

oportunidad que la propicia en razón a las posibilidades técnicas de creación tanto como de los medios de difusión más adecuados, así como de la amplia oferta de escritores, periodistas y traductores que constituirán la plantilla fija y de colaboración para la elaboración de los nuevos productos editoriales, en esta pugna por aumentar las ventas. En la cincuentena que va desde 1907 a 1957 están en la calle más de 160 colecciones dedicadas a la narrativa breve (Sánchez Álvarez, 1996), algunas permanecen en el mercado como la *Novela Corta* (499 títulos entre 1916 y 1925; cf. Mogin, 2000), La Novela de Hoy, de Artemio Precioso (Labrador, Castillo, García, 2006) que releva a esta publicación fundada por José de Urquía (525 títulos entre 1922 y 1932), Los Contemporáneos (896 títulos durante 18 años), pero también la Novela Semanal, con sus 263 títulos entre 1907 y 1912 (Fernández Gutiérrez, 2000), la *Novela Mundial* (Sánchez Álvarez, 1997, 2007), La Novela para Todos (desde el 20 de mayo de 1916) (Robin, 1997), y otras tantas de vida menos prolongada publicadas en su mayor parte en Madrid o en Barcelona, especializada en colecciones teatrales y cinematográficas.⁸⁶

Entre 1907 y 1939, aparecen 18 series cinematográficas periódicas y narrativas como La Novela Semanal Cinematográfica, publicada entre 1920 y 1939 (Martínez Montalbán, 2002) o las Grandes Novelas de la Pantalla, escritas a partir de argumentos del cine mudo. Asimismo se lanzarán, pero con menor brío, la novela erótica y pornográfica (Novela de Noche, Colección Placer o Colección Afrodita). La Novela Roja (1922-23), en sus 49 títulos, pergeñará una narrativa “revolucionaria breve de kiosco”, desde el ideario anarquista, pero adaptada a las pautas editoriales de El Cuento Semanal (Santonja, 1994).

En las declaraciones de intenciones de los editores resalta la constante preocupación por el ensanchamiento de la base del público lector en relación con el interés por editar títulos de la novelística española tradicional. Para una parte importante de la población española urbana, de las clases medias y medias bajas, la lectura “breve, fraccionada y periódica” (Botrel, 2007) va a constituir ya, al lado del teatro, una forma de entretenimiento.

Las tiradas que se registran alcanzan los cien mil ejemplares para La Novela Semanal, en pie de igualdad con la que produjera una revista gráfica de éxito como Blanco y Negro, pero que la colección, La Novela Corta, llegará a triplicar; en todo caso, con tiradas inferiores –de 30 a 60.000 ejemplares vendidos–, las colecciones literarias alcanzan la difusión de las revistas ilustradas de su tiempo.

La oferta de colecciones fue imparable y progresiva al tiempo que se diversificaban las series temáticas; el 60 por 100 se contabiliza entre 1922 y 1930, fecha en que el número de colecciones de novelas cortas es aún de siete, y aunque en la Guerra Civil se ciñeron a las consignas de los dos bandos, diluyéndose los contenidos literarios, volverán a resurgir en su anterior empeño, bajo el franquismo, con las limitaciones de la censura a ciertas temáticas, así como con una obligada distorsión del perspectivismo temporal.

En palabras de un verdadero especialista en la historia de la edición en nuestro país, J.A. Martínez Martín (2005), en relación con las prácticas “silenciosas” e individuales de lectura: “A principios del siglo XX, la modernización del sector, el aumento de tiradas, el abaratamiento de los libros, los mercados de ocasión y de viejo, proyectaron una imagen, sobre todo en el ámbito urbano, de que “todo el mundo escribe y todo el mundo lee”. El recorrido culminaría durante la Segunda República cuando las misiones pedagógicas, las bibliotecas públicas y las ferias del libro fueron los emblemas de un tiempo de lectura”.⁸⁷

La diversificación de los medios y el aumento de la demanda editorial permiten a los autores imponer un cierto caché al ingresar habitualmente fuertes cantidades a costa de sus colaboraciones en prensa y radio (artículos o crónicas políticos, de tauromaquia, deportes, viajes y de crítica literaria) así como por sus relatos en distintas colecciones.

En cuanto a la propiedad intelectual y el reconocimiento de los derechos del escritor en este renovado despegue editorial, a las sociedades más veteranas se suman otras como la Asociación de Escritores Españoles, en 1923, según Fernández Cifuentes (1982, 306), o la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios que plantean en términos económicos, jurídicos, o más ideológicos, el estatuto y la función de escritor, la defensa de la creación y la libertad de edición en el marco siempre restrictivo de las sucesivas legislaciones desde 1883, 1918 y 1920 hasta 1923.

En suma, en este periodo, se produce una diversificación de productos editoriales que se adaptan a las características sociológicas e ideológicas del público, pero también se multiplican las opciones de lectura en comunidades bilingües con el fomento de las lenguas catalana, vasca y gallega y sus literaturas a través, sobre todo, de las Bibliotecas Populares.

L. Fernández Cifuentes (2000, pp. 26-28),⁸⁸ en relación con los problemas del mercado editorial en España tras la posguerra mundial, advierte de que no hay datos precisos para la evolución de la adquisición, por venta directa o por suscripción, y del préstamo

de novelas en biblioteca; aunque puede deducirse si se tienen en cuentas algunas cuestiones-marco que este investigador propone, entre otras: el paupérrimo panorama en el aprecio material de la producción tanto como del consumo del libro, la carestía de papel nacional e importado, el monopolio de ciertos trust editoriales (El Sol y Editorial Calpe, de Urgoiti, y, por otro ABC y Blanco y Negro, de la familia Luca de Tena), pero además la penalización moral del lector y más aún de la lectora.

El lector de novelas no era bien visto en la Biblioteca Nacional de Madrid, y las más populares (eróticas y semieróticas, desde Felipe Trigo al Caballero Audaz) sólo podían ser obtenidas con el permiso especial del Director. Las mujeres, que constituían la mayoría del público lector de novelas, apenas acudían a las bibliotecas.

Con Rodríguez Marín, hasta 1930 no evolucionará fundamentalmente la idea según la cual, el bibliotecario ha de ser regulador de la producción y filtro entre el torrente de libros y el lector, de modo que la Biblioteca Nacional seguirá haciendo las veces de gabinete de lectura.⁸⁹

En esta segunda revolución de lo impreso que multiplica las propuestas popularizadoras en el mercado del libro, y en concreto la novela como producto “estrella”, se está gestando una crisis de valores estéticos, de la que aún hoy se sigue hablando, que se relaciona con el agotamiento de las fórmulas literarias del Naturalismo. A este respecto, Fernández Cifuentes recoge perspectivas de la crítica literaria de este tiempo histórico, en las que algunos autores y “opinantes” defienden, nuevamente, el realismo *viril* y *español* frente a los decadentes escenarios que ornan la literatura modernista, a la que calificaron de *blanda* y *melancólica*. Los estudios directos de la realidad, que exigían de los escritores su presencia física en el lugar de los hechos al modo de los cronistas y corresponsales de la prensa. Sería en esos ambientes (cárceles, sanatorios psiquiátricos, trenes de pasajeros o prostíbulos...) donde se produciría la trama de sus novelas y sólo siendo narradores testigo podrían describirlos con precisión y verdad. En los respectivos estilos literarios de construcción de novela larga o de novela corta, López Pinillos, Zamacois, Alberto Insúa o Pérez de Ayala, destacaron como novelistas “bandera” de esa

nueva línea redefinida como realista. *Troteras y danzaderas* es conocida como crónica madrileña de hacia 1910, este dato, dice L. Cifuentes, revela otro aspecto del conflicto de Arte y Vida, que postula Pérez de Ayala. Por su parte, Ortega y Gasset en relación con la obra de Taine, habla de la “realidad hondamente humana”, que se traduce en emoción: “Las novelas no están ahí para otra cosa que para revelarnos las pasiones de los hombres”.

Por último, es oportuno recoger las impresiones del cotizado periodista aunque escritor mediano, César González-Ruano, quien resume en sus *Memorias: Mi medio siglo se confiesa a medias* las lecturas de su iniciación literaria; una cita-marco que explicita el panorama literario de la década de 1920, en estrecha relación con los aspectos aquí referidos, es decir, sobre producción, distribución y consumo de cuentos, novelas, periódicos y libros en las primeras décadas del siglo veinte.

Yo, ni Cervantes, ni Quevedo, ni Góngora, sino Zamacois, Insúa, Hoyos y Vinent y Felipe Trigo. Era el furor de la Novela Corta, y lo único un poco literario que había en Madrid eran los Lunes de El Imparcial y la Esfera, que me parece que se fundó un poco antes. (p. 68)

CAPÍTULO III

3.1 EL RELEVO DEL ÁNGEL CAÍDO (1880-1920). LA MUJER MALDITA EN LOS ALBORES DEL SIGLO XX.

El impacto de las tesis de Schopenhauer en la generación de escritores de fin de siglo es corroborado por la expresión certera de E. Pardo Bazán cuando se queja del “desinterés” que muestran los jóvenes novelistas “abatidos por una especie de indiferente cansancio”, que niegan a cada página la ilusa idea de concluir lo emprendido.

Muéstrase esta generación imbuida de pesimismo, con ráfagas de misticismo católico a la moderna (sin fe ni prácticas), y propende a un neorromanticismo que transparenta las influencias mentales del Norte — Nietzsche, Schopenhauer, Maeterlinck—autores que aquí circulan traducidos" (Pardo Bazán, 1904, págs. 17-18).

La contemplación epicúrea de la existencia que pregonaba Schopenhauer no alcanza a la voluntad femenina como propósito compartido sino que, una vez más, lo femenino es visto como amenaza o estorbo. En su exaltación de la voluntad y del dominio del espíritu sobre la materia, para este influyente filósofo del pesimismo, tanto las exigencias del cuerpo como la mujer que las provoca y estimula son abominables. Su obra, *El amor, las mujeres y la muerte* (1851) ha sido considerada un verdadero alegato próximo al libelo contra la mujer.

Precisamente en *La Voluntad*, Azorín nos muestra a un hombre que al casarse con una mujer fuerte y enérgica, *Iluminada*, queda por completo entregado a su voluntad convirtiéndose en un ser abúlico y pasivo. Abundando en estos tópicos difamatorios hay que ver asimismo la influencia de las obras de Spencer, traducidas por Unamuno para “La España Moderna”. Varias décadas después, *Sexo y Carácter*, de Weininger (Viena, 1903) de enorme éxito, llevaría al extremo el desprecio por el sexo femenino.

En 1898, en La España Moderna, en *Las mujeres y el darwinismo*, se argumentaba que el Feminismo llevaría a la pérdida de las características sexuales y, por ende, a la extinción de la raza. Urbano González Serrano en sus *Estudios psicológicos*, (Madrid 1892) afirmaba que la mujer estaba sacrificada al amor y a la maternidad y era enfermera y sierva de su constitución física, lo que la incapacitaba para mantener una relación de amistad con el hombre⁹⁰. Este punto de vista suscitó un debate epistolar en la publicación antes mencionada, iniciativa editorial de Lázaro Galdeano y en la que colaboraba la prestigiosa escritora, que sostendrá sus argumentos en favor de los derechos de la mujer contra González Serrano y, en otro sentido, compartirá el estado de la cuestión en los términos que planteara Adolfo González Posada. El cual en su reseña del libro *Le Feminisme*, de Kaethe Schirmacher, (Paris 1898 pp 194-195.) publicada en La España Moderna (año 10, nº 120 diciembre 1898) el autor y traductor aclara que “en verdad pocas cuestiones pueden llamarse con más propiedad y exactitud “du temp present” que esta del Feminismo, ya que nada puede reflejar mejor el atraso de nuestro pueblo como la indiferencia, quizá desprecio, con que se tratan las cuestiones que entraña el llamado Feminismo”

Concepción Arenal, otra luchadora impenitente por la igualdad de sexos ante la ley, supo reaccionar con contundencia ante la extensión y popularidad de las teorías científicas del darwinismo y del positivismo. En *La mujer del porvenir* (1868) arremete contra las tesis del especialista de anatomía y fisiología del cerebro, el doctor Gall, sosteniendo que las diferencias intelectuales entre géneros se deben a una diferente educación, un argumento que las escritoras venían sustentado desde la Ilustración, un siglo antes. La misma autora expone en *Estado actual de la mujer española* (La España Moderna, sept. 1895) que los únicos puestos que esta puede ocupar son “maestra de niñas, telegrafista y telefonista, estanquera, reina. En una digresión que apela a la lógica interna de las leyes que nos gobiernan a todos, C. Arenal se pregunta:

¿Cómo una mujer ha de ser empleada en Aduanas o en la Deuda, desempeñar un destino en Fomento o en Gobernación? Sólo pensarlo da risa. Pero una mujer puede ser jefe del Estado. En el mundo oficial se la reconoce aptitud para reina y para estanquera; que pretendiese ocupar los

puestos intermedios, sería absurdo. No hay para qué encarecer lo bien parada que aquí sale la lógica.

No obstante y a pesar de haberse agotado el siglo, el tono del discurso masculino en esta encrucijada histórica no difiere gran cosa del que fuera dominante, incluso entre los liberales radicales, cuando se trataba de refutar la idoneidad del voto femenino. La lenta industrialización de nuestro país y el retroceso sociopolítico que supuso el fracaso de La Gloriosa dada la alianza implícita de la alta clase con el poder, representado por la iglesia católica y la corona, deja en la inanidad a la clase media, única que podía relanzar los ideales de emancipación femenina. El contrataque de los krausistas⁹¹, en defensa de una mujer “educanda” más que educada, no fue suficiente para rearmarla.

Como afirma P. Folguera, en su introducción a *La era del cambio: el Feminismo en España*, (1988) los índices de educación en nuestro país así como las duras condiciones laborales que soportaron los miembros de nuestro género, funcionaron como elementos reales que obstaculizaban la emancipación femenina en el fin de siglo. “La situación social de las mujeres aún en 1900 presentaban unas tasas de analfabetismo del 71 por 100 frente al 55,8 por 100 entre los varones y la existencia de extremadas condiciones de trabajo, tal como denuncia repetidamente en 1920 el autor José Francos Rodríguez en su obra, *La mujer y la política españolas*”. Conviene entonces que nos acerquemos al testimonio de este autor, a fin de constatar a través de su voz la negativa panoplia de actitudes que producía entre los varones el solo planteamiento de una potencial demanda de ciudadanía con plenos derechos para la mujer de su tiempo: “La intervención política de las mujeres provocaba recelos en el audaz, espavientos en el asustadizo, y una sonrisa desdeñosa en los hombres de orden, sesudos, eclécticos e indiferentes”.⁹²

Para bien o para mal, la cuestión femenina estuvo presente en las diatribas de todos los credos ideológicos y también en todos los ámbitos: tanto en los ateneos como en las tertulias privadas, en la prensa como en la escena teatral.

Siguiendo la tradición de las aristócratas de nuestro país desde la institución cultural de los salones de las “sabias”, también a finales del s. XIX la condesa de Pardo Bazán impulsa la creación de La Biblioteca de la Mujer (1892), con la pretensión de ampliar la

instrucción de las mujeres tanto como de propiciar una mirada sobre sí mismas más amplia, capaz de asumir la plenitud de sus derechos sociales; unas condiciones que el liberalismo “cojo” imperante, malversado por las crisis políticas sucesivas, la guerra colonial y los problemas económicos, no pudo garantizar a las españolas.

Su fundadora, la escritora gallega que había traducido la popular obra de John Stuart Mill, *La esclavitud femenina* (1869) también la prologa en los siguientes términos:

Deja traslucir en algunos pasajes (de esa obra) el alto valor de la nueva conquista, de la hermosa reconciliación que procura para todos y ha logrado para sí cuando dice: ¡Cuán dulce pedazo de paraíso el matrimonio de dos personas instruidas, que profesan las mismas opiniones, tienen los mismos puntos de vista, y son iguales con la superior igualdad que da la semejanza de facultades y aptitudes, y desiguales únicamente por el grado de desarrollo de estas facultades...!

Entre los fondos de esta Biblioteca figura asimismo la magna obra de F. A. Bebel, volcada al castellano por Doña Emilia bajo el título: *La mujer ante el socialismo*.⁹³

No obstante lo habitual en la prensa de la época era que las noticias de tintes feministas, más o menos desvaídos, fueran recibidas con desdén o con un tono burlón y agrio, o definitivamente despreciativo.

Entre las diversas ópticas del Feminismo en España, la versión conservadora cuenta con la pluma de Concepción Jimeno de Flaquerr, cuyo tono *En el salón y en el tocador* (1899), aunque menos ideologizado, emularán las falangistas que siguieron a Pilar Primo de Rivera. La finalidad perseguida por este enfoque era la de “conservar a la mujer muy femenina”; no se trataba obviamente de luchar contra el varón, sino de poner de relieve sus verdaderas virtudes, su auténtico poder, que se resumía en la sumatoria de cinco atributos: ternura, pudor, elegancia, gracia y coquetería. Por su parte, pero con matices, Faustina Sáez de Melgar en *Las mujeres españolas pintadas por sí mismas*, adoctrinaba a sus lectoras a cerca de la necesidad de que la mujer fuera convenientemente “sumisa y obediente”. Frente al conservadurismo de estas escritoras,

S. Acosta de Samper en *La mujer en la sociedad moderna* (Paris, 1895), apuesta por que las mujeres vivan para el trabajo propio y niega que su única misión sea la de casarse; una inclinación que la autora considera “errónea y perniciosa”.

En Barcelona, Sofía Tartilán dirigía la *Ilustración de la Mujer* (1872) que basaba sus contenidos en la promoción del conocimiento como medio de combatir los males de la ignorancia y del rechazo social a su valía intelectual, y cuyos contenidos, hasta los relatos y artículos más sentimentales, contribuyeron a afianzar un orden moralmente consistente para la reflexión de sus lectoras. Según nos informa G. Scanlon (1986) en su libro, *La polémica feminista en la España contemporánea: 1868-1974*. “los temas que se trataban eran educación física, intelectual y moral de la mujer. Caridad y Beneficencia. Justicia. Protección mutua”. Más tarde, la articulista reúne sus colaboraciones sobre la mujer en general y específicamente sobre las pertenecientes a la clase trabajadora en la *Ilustración de la Mujer*, en su libro *Páginas para la educación popular* (1877), en donde aboga por el amor como clave de entendimiento sin que se cuestione la autoridad del varón, aunque matiza que el hombre no debe comportarse como un “tirano”. La blandura de sus recomendaciones, a pesar de su firme compromiso con el mundo de la mujer, la sitúa en el plano de la moral más que de los derechos, y por lo mismo, Tartilán aclarará que no está a favor de “la libertad absoluta, igualdad completa en los sexos, derecho de la mujer para intervenir directamente en los asuntos públicos”, y que los que así lo lean se verán defraudados.

El código civil de 1889, que estará vigente aún en 1930. condena las posibilidades de autonomía de la mujer casada; en su art. 57 se establece que “el marido debe proteger a la mujer y esta obedecer al marido”; y en los dos siguientes, “que la mujer está obligada a seguir a su marido dondequiera que fije su residencia”, y “que el marido era el administrador de los bienes del matrimonio” para concluir, en su art. 60, la obligada condición del cónyuge de “representante de la mujer, que no podía comparecer a juicio sin su presencia”.

Pero Pérez afirma en *La España Moderna* (1895), en su colaboración, “El sufragio femenino en Inglaterra y América, (R. Davies, 2012, pp. 61-85)⁹⁴ “que este tema tiene sin cuidado a los países de la llamada raza latina”, y que la privación del voto “no da ni frío ni calor en la mayor parte de las mujeres”, y eso sin estar tan perfeccionada la estadística como profecía cumplida.

En un famoso artículo *La mujer española* (1890), Pardo Bazán pone de relieve esa inmutabilidad en la que las jóvenes vivían, ya que a pesar de las libertades ganadas por el hombre en el terreno político, “todo habían sido obstáculos para la hembra”. De esta forma rechaza aquel prototipo de mujer, cuyo único fin era lograr un ventajoso matrimonio. En contraposición a este modelo de debilidad propone un modelo ideal, capaz de superar las barreras a través del estudio y de su propio trabajo. De hecho, la escritora y articulista reconoce que, aunque en los últimos años el horizonte cultural había mejorado, todavía había mucho que cambiar ya que la educación se mantenía muy deficiente, encaminada a adquirir un simple barniz cultural, que en ningún caso la permitiría prepararse para el mundo del trabajo. Los conocimientos que las jóvenes adquirirían no tenían seriedad ni rigor, todo era cursilería producto de la mediocridad de su estado social, incapaces de tomar decisiones importantes, o de asumir responsabilidades de algún género. Efectivamente, con esta suma de argumentos que constituyen su obra ensayística al igual que sus novelas de tesis, la avanzada del naturalismo mostró el estado de inferioridad en que se conducían muchas mujeres al no desarrollar su capacidad crítica e intelectual. Aún más, pone en evidencia el modo en que una educación sólida sería la que permitiera que la mujer lograra su independencia económica, rompiendo con la creencia burguesa de que al trabajar por dinero perdería obligatoriamente su feminidad.

De nuevo en 1892 Pardo Bazán presentó en el II Congreso Pedagógico, que se celebró el 16 de octubre de ese año en Madrid, ambas cuestiones a las que nos venimos refiriendo como una sola premisa, es decir: el derecho de las mujeres a la educación en todos sus niveles y el ejercicio de las profesiones para las que aquellos estudios preparaban y que les otorgarían los “títulos académicos ganados en buena lid”. Reconoce ante la asamblea de las naciones convocadas que “en España (es) donde se ha trabajado menos en este sentido”, y afirma que “no puede en rigor, la educación actual de la mujer llamarse tal educación, sino doma, pues se propone por fin la obediencia, la pasividad y la sumisión. (...) la mujer tiene destino propio, que sus primeros deberes naturales son para consigo misma (...) que su felicidad y dignidad personal tienen que ser el fin esencial de su cultura”.

Ahora bien estas propuestas se elaboran con mayor precisión en su artículo, *Sobre los derechos de la mujer* (1901)⁹⁵, donde la escritora manifiesta abiertamente la

necesidad de un cambio. Para ello, comienza refiriéndose a la influencia que tuvo el cristianismo en la dignificación de la mujer; y ello es debido a la importancia que le concede a la religión como responsable de haber emancipado su conciencia, afirmando su personalidad y, en consecuencia, su libertad moral. Pardo Bazán compara el período medieval con la situación presente y se queja del hondo sexismo que la burguesía había establecido a comienzos del XIX, reconociendo que la mujer se encuentra petrificada como sus antecesoras de muchos siglos atrás. De este modo se refuta la idea de que la mujer se vea privada de todo tipo de derechos, tanto políticos como civiles, incluso que se le prohibiera el derecho a la propiedad.

Acusa a la sociedad de la Restauración de permitir la explotación de la mujer obrera, y de prohibir el acceso a la mujer a la medicina, farmacia, comercio y algunas ramas de la administración pública. Aún habrían de transcurrir más de dos décadas, para que se iniciara tibiamente una regulación jurídica que corrigiera la explotación laboral de la obrera. Fue la ley de 13 de marzo de 1900, la que inició un proceso estatal de protección de la obrera, ampliando estas mejoras en sucesivos decretos.

Lo que haría rasgarse el velo del templo y abrirse en los peñascos cada grieta atroz, sería que una mujer se sentase en una oficina a despachar expedientes, o en la sala de sesiones de un ayuntamiento a deliberar, como sucede ahora en el estado de Kansas porque es harto sabido que estas funciones las desempeña el hombre con tal puntualidad, actividad, legalidad y maestría, que no acertaría la mujer a sustituirle ni en el espacio de una hora (262).

Doña Emilia denuncia el hecho de que los avances hubieran beneficiado exclusivamente al varón, mientras que la mujer permanecía en un espacio estanco. Los derechos del hombre y del ciudadano, que proclamaba la revolución liberal desde sus inicios, se referían exclusivamente al varón; de hecho, lo establecido en la sociedad de la Restauración era nuevamente la constatación de la legítima subordinación de la hembra. También la escritora revela la hipocresía reinante en la

época, el hecho de que la mujer no pudiera trabajar permaneciendo al margen de la esfera pública. De aquí que se buscara una alternativa, un nuevo modelo de mujer finisecular, reencarnado en el personaje de Feita, de *Memorias de un solterón* (1896),⁹⁶ en las que la joven del porvenir ya no cifra su única aspiración en la boda, sino que estudia y trabaja para ganarse la vida. Insiste en este mismo esquema a través de otro personaje que ejemplificara su ideal, la inglesa Mo de la novela de tesis, *La prueba*, (La Época, 21 y 22 de septiembre de 1890) otra mujer joven que no está de acuerdo con los modelos de conducta españoles y que acaba alzándose contra la normativa, es decir, contra las costumbres que impedían a las mujeres movilizar todos sus recursos para hacer frente a una adversidad de tipo económico y las convertían en una carga social.

Pero las raíces de la desigualdad entre sexos no se hallan únicamente en las disposiciones del código civil – pues en el código penal el cumplimiento alcanza a todos sin distinción –, sino en las carencias de formación de las mujeres que les impedían ascender en la pirámide social. En efecto, las dificultades en el terreno de su educación constituyen el núcleo duro de la desigualdad en España en los albores del nuevo siglo, a pesar de los intentos del Krausismo y de los programas pedagógicos específicos de la Institución Libre de Enseñanza. José F. Prat, traductor de los principales exponentes del anarquismo europeo y a su vez militante desde 1890, hablaba en su conferencia, *A las mujeres*,⁹⁷ (J. Aróstegui, 2006, p. 216) no sólo de la superficial educación que recibían las de clase alta tanto como las burguesas, sino otros pesares que aludían especialmente a la situación de las trabajadoras, que sumaban a las tareas domésticas y la crianza de los hijos una extensa jornada laboral en el taller textil:

Añadid a todas estas miserias de orden económico, las amarguras de su condición moral y el abandono intelectual que padece, tanto si es pobre como rica y no digamos si la mujer es esclava de un esclavo (...) Ella nada sabe de su derechos, sobre ella sólo recaen deberes (...) Deberes de sumisión, deberes de obediencia, deberes de resignación, deberes de hija, deberes de esposa, deberes de madre, deberes, siempre deberes y más deberes.

En otro orden de cosas aunque muy relacionado con la visión que se tenía de la igualdad de derechos, en un artículo de Pio Baroja, *Adulterio y divorcio* (1903), este rechaza tajantemente la creencia generalizada de que “el adulterio en el hombre es una falta” mientras que “en la mujer es un crimen” y toma partido por la legalidad del divorcio expresando su esperanza de que, al obtenerse, se esté preparando el camino para la unión libre, “la forma más perfecta y más acabada de la unión sexual”, (p. 2).

Se está tejiendo tímidamente una idea de lo femenino más moderna que la caterva de personajes caza-maridos, que habían tipificado los costumbristas, y que miran *entre visillos* perderse su destino. Sin embargo, apenas hemos salido de la España mezquina y rancia de las soledades de Ana Ozores cuando debamos volver a hundirnos en las falsas esperanzas de Cristina Guzmán.

Ni en España, ni en su entorno lingüístico hubo un movimiento coordinado, aunque existieran distintas asociaciones de mujeres, que propiciara un avance proporcionado al atraso con que caminaban los derechos constitucionales en nuestro país en la equiparación de la mujer y el varón burgueses. Pues, seguimos hablando de una sociedad arbitrada por el sufragio censitario, la administración de la plutocracia y el caciquismo local. La propia Pardo Bazán, después de haber iniciado la protesta, se apercibió de que, ni a la población en general ni específicamente a las mujeres, pareció preocupar gran cosa este tipo de cuestiones. No obstante, en las tres primeras décadas del s. XX, se producen destellos de una nueva sensibilidad institucional acerca de tan importante asunto, largamente demorado, aunque los decretos y reformas educativas que se publicaron no llegaron a aplicarse con rigor. Aún así, en un interesante análisis de M. J. Urruzola (1991, p.101), “La educación de las niñas desde el feminismo de la diferencia”,⁹⁸ se registran algunos avances notables: “En 1901, se reforman los estudios de las Escuelas Normales de Maestras, con el fin de hacerlos más científicos. En 1909 (26 de octubre), se instaura por real decreto, la educación mixta, (coeducación) en la enseñanza primaria pública, aunque en la práctica solo los sectores más progresistas lo llevaban a la práctica (...) En 1911, se crea la Escuela de Hogar y Profesional, facilitando la obtención de títulos oficiales de institutriz, matrona, enfermera, taquígrafa y mecanógrafa (...) Los sectores católicos van cambiando sus presupuestos pedagógicos, ya caducos, con respecto a la mujer y se plantean educar a las jóvenes, uniendo el desarrollo intelectual con el religioso”.

Volveremos más adelante, cuando se aborde el escenario que aplaudió la iniciativa editorial de la novela y el cuento cortos, a revisar las condiciones de posibilidad de la educación de la mujer, una asignatura pendiente en la sociedad española, que nos permitirá seguir analizando su singular relación con su posición social y económica de en el medio siglo siguiente. Como dato curioso cabe anotar aquí que el Conde de Romanones, quien se mostró favorable a la educación pública en el tiempo de su ministerio hacia 1909, fue contrario a que se impartiera la asignatura de Religión en sus centros, e instituyó un premio en el V Concurso de la Academia de Higiene de Cataluña, del que era vocal, que fundamenta en su ensayo sobre *la falta de cultura como causa de la degeneración y prostitución de la mujeres*. Mucho antes, se había asistido al auge del positivismo italiano, de la figura de Lombroso y G. Ferrero, quienes sostuvieron que la prostitución era la manifestación de la estructura criminal latente en la mujer (En *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*)⁹⁹ En la intersección del cambio de siglo, la prostitución se convierte de nuevo en tema de actualidad y en trama del realismo y naturalismo literarios

El espíritu *fin de siglo* compone el perfil literario de la mujer casquivana: para unos, libre y para otras, explotada. Se trata del mito de la *mujer fatal*, de la que emanaba esa sensualidad desbordada y un erotismo extravagante que contrastaba con lo cotidiano y lo vulgar, en términos artísticos. Ese perfil se venía trazando desde mediados del XIX, en que la prostitución se extiende a los centros urbanos y que trae consigo la obsesión por las enfermedades venéreas. Los principales precursores de la imagen visual de la mujer fatídica, en este momento en Europa, son: Moreau, Rossetti y Burne-Jones, y en España, es emblemática la obra realizada por Ramón Casas, en los años 90, quien en sus cuadros: *La Madeleine*, *Sífilis* o *La morfinómana*, ejemplificará gráficamente la mirada de sus coetáneos sobre la mujer tentadora. En la última década del siglo, que ahora dejamos atrás, la imagen de la *mujer fatal* está tan superada que se vulgariza convirtiéndose en objeto decorativo, a menudo en lo *kitsch*, o definitivamente en lo grotesco.

Aunque no se trate de novelas, que en definitiva es el objeto de análisis de este trabajo, un marco social, y más aún este de transición, debe explicarse a través de representaciones y por tanto de escenificación de sus personajes en un juego, y en ese sentido cabe apelar a lo dramático. Una excelente muestra de las contradicciones sociales acerca de la doble imagen de lo femenino fue el teatro de Eugenio Sellés y

Ángel (1842-1926), exponente de la trasposición a la escena del naturalismo literario. Su *femme fatale* en *Las Vengadoras* (1884), Teresa, representa a la profesional de la prostitución frente a Pilar, la mujer honrada que mantendrá una lucha estéril por retener a su marido, quien también acabará siendo víctima del abandono de su mujer legítima en este triángulo equilátero.

“La mujer propia, infiel, venga en nosotros a los maridos de la ajena que henos burlado, y a su vez la querida venga infaliblemente a la consorte engañada” (Acto Primero, Escena III, p. 15)

Si la sociedad fabricaba los rótulos de la honra y la deshonor, a finales del s. XIX se estigmatizaba convenientemente a la víctima para que no pudiera evitarse que cayera en la prostitución como única salida

Nadie se mete a averiguar si traen patente de origen sucio, como traigan formas limpias. Salen unas de las fatigas del taller, otras de los pudrideros de la necesidad, todas de los desfallecimientos de la mala educación, echadas a la calle por un amante que las pervierte, por un esposo que las maltrata o por un padre que las abandona. Unas, vienen de muy alto para llegar muy abajo; otras de muy abajo para casarse muy alto ¿A dónde van? A merced de lo que las rodea; lo mismo a pasar su vejez en la Galera, que en la puerta de un templo pidiendo limosna; lo mismo a morir en un hospital, que en un palacio” (Acto Primero, Escena 1, pág. 11)

C. Fernández Soto (2009), en *La mirada hacia la mujer en la dramaturgia de Eugenio Sellés (1842-1926) madres, esposas, hijas, hijastras y ángeles de ala rotas*, sitúa sus “imagotipos” en el tiempo incierto entre el posromanticismo, en el que se prefieren desenlaces melodramáticos, y una visión más permeable de la múltiple condición femenina, en una sociedad que el dramaturgo vive como cambiante y movediza. “Su teatro elige a la mujer como objeto temático preferente, y en ese sentido no se aparta

mucho de la línea de todos sus coetáneos (Cano, Gaspar, Dicenta, Galdós, Echegaray), presentándose como dramaturgo innovador, para, posteriormente, ir sufriendo un proceso de involución ideológica (...) ciertas señas de avanzadilla en las denuncias de comportamientos sociales en relación con la moral sexual masculina; algunas representaciones novedosas de lo femenino, que sorprenden en su momento y se apartan de los arquetipos ideológicos y culturales al uso; pero conviviendo con ellas, abundantes regresiones que incardinan su teatro en las convenciones de un pasado del que no logra zafarse.”

En *Las Vengadoras*, Sellés señala acertadamente la doble faz de Teresa, cuyo espíritu libre e independiente se corresponde con el de una “mujer nueva” que participa a su vez de rasgos positivos: la resolución voluntariosa de la que actúa con criterio, consciente del estatus que ocupa socialmente y coherente en sus decisiones; tal y como se desprende de sus muestras de indignación respecto a Pilar, la mujer legítima ante la que no se deja humillar, negándose a entrar en sus provocaciones, en sus intenciones fallidas por recuperar a su marido, Luís, quien es también su amante ocasional, Como se afirma, La “mujer nueva” está marcada por los signos de lo desviado de la virtud en una realidad aplastante de la que no hay que apartar la vista.

“La prostituta comparte con la adúltera muchos rasgos, pues ambas han trasgredido la frontera de lo normal y viven en el hábitat de lo prohibido” (Fernández Soto, 2009, p. 113) Pero el dramaturgo, un discípulo adelantado de Echegaray, le ha dado una dimensión superior al personaje de Teresa al que dota de libre albedrío para elegir su destino, un atributo de la voluntad que no se refleja en las leyes que gobiernan a la mujer sometida a los preceptos del liberalismo burgués de la Restauración. Marginal también en este aspecto, la prostituta se beneficia del vacío legislativo, pues se regula su oficio pero no su cuerpo ni sus decisiones individuales, que se realizan en un oasis privado. Por último, la *vengadora* revierte la legitimidad de los otros –Pilar y su marido– en favor de la libertad individual.

En el Acto Segundo, Escena IV (p. 47) cuando Pilar intenta comprar la paz de su hogar con dinero, la respuesta de Teresa será firme: “Viene usted engañada, señora mía; seré una mujer mala; pero todavía mujer; quizá le han dicho que vendemos el amor, pero no vendemos el deshonor”.

En el Tercer Acto asistimos a la desintegración total del estatus moral, social y económico de Luís, y a la intensificación de sus celos cuando Teresa le abandone por otro hombre. Sólo queda el suicidio como remate ante la indiferencia de Teresa y el llanto de Pilar.

Eugenio Sellés refundirá en 1892 *Las Vengadoras*, atenuando muchas de las crudezas de la versión anterior para amortiguar las respuestas ofendidas de la crítica teatral tradicionalista que tachaba su naturalismo extranjerizante de “glorificador del adulterio y destructor de la familia” –como así lo expresara Manuel Cañete en su *Crítica Dramática*, en Revista de Madrid (1881)–¹⁰⁰ pero también por parte del público madrileño que se habían escandalizado en el estreno. De hecho, la polémica se había librado anteriormente en el Ateneo de la capital al hilo del debate crítico habido en las revistas literarias. El dramaturgo se ve obligado a suprimir el suicidio de Luís, que termina marchándose a un remoto destino a América., y a aliviar las “crudezas” en el lenguaje y la violenta mímica de los personajes femeninos. Una experiencia de fracaso vital, que no profesional, pues el dramaturgo, ajeno ya al posromanticismo idealista de su maestro, volverá a estrenar en Madrid con una propuesta similar, *Las esculturas de carne*.

Como estimó J. Pérez Martínez en *Anales del teatro y de la música, con un estudio sobre el realismo por José Echegaray* (1884): “Si se toleraba la presencia de la prostituta en la novela, en la escena era diferente (...) todavía se veía como algo ajeno a la realidad española y sólo se toleraba de la mano del género chico. Además, el público se negaba a admitir que esos personajes existieran realmente en España, defendiendo, en todo caso, su filiación francesa, por ello constantemente se le imputaba a la obra, junto al defecto de la inverosimilitud, el de presentar sensualismos y obscenidades” (pp. 91-96).

Por su parte Pardo Bazán, que había traducido la obra de Zola, se vio obligada a matizar las propuestas ateas del escritor, dramaturgo y ensayista francés, aderezándolas con elementos del realismo espiritualista ruso, como modo de terciar en la agria polémica entre naturalistas antipatrióticos, anticlericales, y tradicionalistas. En su *Nuevo Teatro Crítico*¹⁰¹, hace referencia al tratamiento de la mujer en esas obras pero inscribiéndolas en los moldes de la influencia ultrapirenaica sobre el teatro español. La prostituta Teresa “pide la sequedad, el sentido práctico y la quintaesenciada marullería de la mujer francesa” (1892, 89-94). Las mujeres fatales no pueden ser elegantes, independientes,

inteligentes y hasta conscientes de las ventajas y desventajas de los dos lados porque con los dos conviven (clientes). “Copia del teatro francés tenemos”, le dirá la crítica a E. Sellés, pero la realidad que se había filtrado por la escena no podía eludirse.

Como ya advirtiera en su tesis doctoral, C. Fernández Soto (2005) E. Sellés ataca no sólo a la pecadora, sino también al adúltero en sus diatribas moralizantes, tal y como puede leerse en *El Nudo Gordiano*. (Teatro Apolo, 28/XI/1878) y también después en *Las Esculturas de carne* (Teatro Apolo, 1/II/1884). “Se presentan mujeres caídas, mujeres perdidas, que trasgreden el orden patriarcal instituido, y que no se apartan de los arquetipos culturales y sociales del momento (...) Parecía inevitable pues que junto a los modelos dramáticos de la “mala esposa” y “mala madre” apareciera una pléyade de “maléficas hijastras”, de alta o baja extracción social, cuya única misión era destrozarse la vida de la gente honrada”.

En un artículo anterior a este estudio, uno de los primeros especialistas en el teatro de Eugenio Sellés, J.L. Sirera (2003) en *El paradigma femenino en el teatro español del siglo XIX*, reconoce que aquellas obras “contribuyeron a desencasillarlo de la preconcepción de echegariano que recaía sobre el dramaturgo”, y pone el acento en la dificultad que ofrecía, en aquel tiempo, el tratamiento de un personaje femenino que ha de construirse al margen de la institución matrimonial, “muro maestro de la sociedad católica española”. Fue una de las escenas más comentadas por la crítica, por lo que suponía de novedosa y por el cruce de violencia verbal que se desprende del enfrentamiento de dos mujeres de distinta clase social, evocación de la zolesca Nana. Incluso Peter Bly¹⁰² señala que en *La de Bringas*, Rosalía y Refugio, las dos queridas del mismo hombre pueden estar inspiradas en esta escena de *Las Vengadoras*.

Pero incluso antes de que la mujer burguesa asistiera con asiduidad a los espectáculos – un hecho que se relaciona con las modalidades del vestir y las conductas netamente femeninas marcadas por las ilustraciones de las revistas especializadas– se registra otro fenómeno sociológico: el de la mimetización por influencia directa del consumo de novelas sentimentales. En ese sentido cabe citar como cronista de excepción a Sarah Ellis Stickney (1812–1872), autora de manuales de buena educación y etiqueta, quien en su libro *Women of England* (1839) escribiera acerca de las actitudes “enajenadas” de un tipo de mujer que mimetiza lo que lee de sus personajes predilectos para complacencia de la mirada masculina.

Yo no sé si a otros puede afectarles, pero el número de lánguidas, indolentes o inertes jóvenes damas reclinadas sobre sus sofás murmurando y quejándose ante cualquier petición que comporte un esfuerzo personal, es para mí un espectáculo verdaderamente penoso”.¹⁰³
(Bornay, 1990, p. 72)

Las demandas del romanticismo en la configuración de la mujer ideal y virtuosa, su aislamiento de lo público como un océano ajeno a su naturaleza feble para combatir las mareas y las tempestades, degeneran, tal y como se muestra en la novela realista de la Restauración, en un modelo de pasividad que en su fase extrema resulta abiertamente nefasto para la doble finalidad de la célula burguesa: el sostenimiento de su prestigio social y el incremento de su posición económica. La mujer-muñeca consume las energías sexuales en la intimidad individual, pero también las propiedades materiales del varón como *pater familias*. La primera reside en su imaginación y la busca en lo periférico de su vida dando lugar a la mitificación de la prostituida, de la *mujer fatal*; la otra es la muñeca de carne y hueso que se refugia en el hogar bajo su protección.

Este último caso es el de *Nora* de *Casa de muñecas*, de H. Ibsen, que se estrenará en Copenhague en la navidad de 1879; una adulta tratada como si fuera una niña por Helmer, su marido, pero teniendo que trabajar a hurtadillas para conseguir dinero. La Nora hispana es Rosario, la protagonista de un relato fundamental, por lo simbólico, de una mujer educada para decorar la vida de su marido, provocando el derrumbe de su fama y la pérdida de su fortuna por el puro capricho, efecto de su malcrianza. Se trata de la novela costumbrista-realista, *La Muñeca* (1896), de la escritora puertorriqueña C. Eulate Sanjurjo,

En opinión de A.J. Morales Zeno (1998) “La recreación del motivo de la muñeca es parte del juego intertextual que Eulate trabaja (...) La construcción de la mujer como muñeca ha cumplido propósitos de sumisión, infantilismo y enajenación. El tipo de muñeca y las variantes literarias que se han trabajado (entre las que incluye *Casa de muñecas*, y *Papeles de Pandora*, de Rosario Ferré) convierte esta figura femenina en un pequeño juguete/adorno al cual le niegan la posibilidad de evolucionar y le otorgan

características fijas, menores, frívolas, dignas del bello sexo” (Introducción a *La mujer letrada y el artificio femenino*).

Es desde la antítesis de la mujer virtuosa, su polo negativo, desde donde Euliate Sanjurjo elabora “una mujer utópica que sólo en *El asombroso Doctor Jover* 1930) presenta y aparece como protagonista principal”

En opinión de L. Nalbone, (2009 pp 53-54)¹⁰⁴ “*La Muñeca* revela el perfil de esa sociedad mediante la duplicidad de la voz femenina dentro del canon de la literatura puertorriqueña”. Su protagonista femenina central se mueve en el ámbito doméstico, cual era característico. La novela se inicia con la boda de Rosario, de la que desconocemos su apellido, y Julián Lasaleta. “Este comienzo señala la ruptura con la tradición romántica, que culminaba en boda, haciéndolo equivaler al único final feliz posible. La novela tiene lugar en España, sin situación geográfica clara, y los personajes principales se identifican como españoles, denota un procedimiento de distanciarse del debate político colonial. Rosario rechaza ser madre, lo que la sitúa en una posición doblemente subalterna”.

La protagonista —concluye L. Nalbone— se sale de los moldes en su insistencia en el materialismo como meta, y su esposo queda reducido a un personaje sin voz que prefiere suicidarse antes de confrontar a su joven y bonita esposa con un plan de reducción de gastos. La dependencia de Rosario de su cuñado, en el momento de arreglar los asuntos de su esposo, muestra la imposibilidad de la protagonista de alterar su manera de vivir.

En la novela de la escritora puertorriqueña se plantea el irresoluble conflicto de un matrimonio burgués en el que se confrontan el amor probado (Julián) y el capricho de su mujer-muñeca (Rosario), que acabará en tragedia. Una novela sobre la que se ha escrito mucho y en la que se ha analizado desde una lectura feminista, más allá de la pura trama, su transposición a las trágicas relaciones políticas de la isla caribeña, finalmente abandonada a su suerte por España en aquellos mismos años. En su escritura resuena el retrato de la mujer tipificada por Cecilia Böhl de Faber, en *La Gaviota* (1849), que no pudo ser independiente y a la vez feliz y respetada.

Euliate Sanjurjo se apura en las descripciones de los espacios domésticos de modo muy realista, especialmente en los más íntimos, como cuando describe el dormitorio de

Rosario que acabará convirtiéndose en personaje también. Una forma de personificación, ya nunca más azar descriptivo, que se añade a la historia de la novela como sagaz contribución de las escritoras desde el romanticismo en adelante, y que seguirá perfeccionándose en los relatos, cortos o largos, de las novelistas de posguerra, también atravesados por la mirada moralizante de la censura.

Como dirá L. Nalboe en *El derrumbe sistemático de la relación colonia/colonizado...*, la visión crítica de C. Eulate Sanjurjo hace que quede subrayada la paradoja que supone la presentación de su protagonista en la esfera doméstica como independiente mientras que ejerce un papel secundario dentro de la jerarquía de la exterioridad sugerida por la sociedad.

Cuando la protagonista se quede viuda, deberá rehacer su vida en un nuevo escenario, Madrid, liberada ya de la provincia y de las ataduras del matrimonio, lo que hará que pueda beneficiarse plenamente de su posición social ventajosa. “Lo que podría ser una crítica moral a la frivolidad en la mujer termina siendo una crítica a la sociedad controlada por individuos paralelos a Rosario, y funciona como una “parábola” de las intenciones mal dirigidas a los seres que pretenden alcanzar mayor prestigio por su propio egocentrismo”. En efecto, la *mujer maldita* y la mujer honesta o virtuosa son creaciones del ego masculino que, para satisfacer sus fantasías de control sobre la mujer, provoca la disolución de sus vínculos con su yo real

Desde esta asociación entre la mujer de carne y hueso y la muñeca, que forma parte de la ensoñación masculina hay que ver la extensa producción de literatura fantástica y pornográfica, ya desde el mito de Pigmalión. En términos de fabulación, se le concede al varón la facultad de crear una vida objetual como instrumento práctico y productivo para su imaginación, un artefacto cuya subjetividad vacía es sólo el reflejo de su malestar como impostor. Ante el desengaño amoroso, la mente masculina alza una compañera ideal, al modo divino: porque Él está en el origen de cualquier especie, pero también como narrador de lo creado a través de la Palabra.

Una muestra fehaciente del funcionamiento de este mecanismo psicológico y de la extensión literaria de su poder creador la constituye *Eva futura*, de Villiers de L'Isle Adam, considerado uno de los mejores relatos decimonónicos de su fin de siglo. Merimée escribió *La Venus de Ille*, aunque en esta obra en vez de amar al creador, la mujer lo destroza en sus brazos de bronce; un argumento en el que las ideas y temores

de cada autor parecen quedar reflejados en sus obras. Si bien una buena parte de estas invenciones vienen del romanticismo, de autores como Hoffman Con posterioridad, cabe destacar a Bernard Show y a los españoles, Edgar Neville, o Ramón Gómez de la Serna en su *Huida hacia el pueblo de las muñecas de cera*.

Dentro del relato fantástico merece la pena detenerse en un cuento “inverosímil” inquietante y bastante desconocido de Pérez Galdós, *La princesa y el granuja*¹⁰⁵, de finales del XIX, en el que se aborda la atracción sentimental de un niño desgraciado, Pacorrito Migajas, al que la vida le ha negado todo menos la capacidad de amar y de una muñeca, una gran dama casi de su tamaño que vive al otro lado de su realidad, en el escaparate de una juguetería. Un mutuo sentimiento imposibilitado por una existencia en dos planos paralelos: el mundo de lo real y el de lo fantástico. En la base de sus irreconciliables existencias hay otro obstáculo igualmente insalvable, el abismo social que separa al huérfano “lumpen” de la aristócrata. En esos dos polos se construye la trama de este breve cuento con moraleja.

Interesa destacar en la visión de Galdós sobre el destino trágico del héroe, aun cuando lo ridiculice, que vuelve a ser la muñeca la que, como en el caso de Eva, le incite a tomar una elección irreversible, justificada por el amor, y que paga con la pérdida de su libertad. Pacorrito pasa las horas contemplándola, anhelando su compañía, hasta que un mal día el juguetero se la vende a una niña rica y caprichosa. Dispuesto a no perderla, cual nuevo héroe, se agarra al carruaje que le llevará a consumir su destino; por fin, logra introducirse ingeniosamente en la Residencia, donde también vive su preciosa dama. Sin embargo, la halla tirada en el suelo, rota y desgredada. Profundamente conmovido, la rapta para salvarle la vida. La muñeca como por ensalmo recupera su esplendor original y le conduce a una misteriosa región de donde es princesa. Allí transforman la vestimenta de Pacorrito en lujosas prendas, aunque como en el mundo real también se le tratará con desprecio, pues los cortesanos conocen que no es de sangre real. Pero la princesa- muñeca le colma de múltiples atenciones y le pide que se case con ella. Pacorrito Migajas se siente el hombre más feliz del mundo; pero para poder casarse debe renunciar a su condición humana, lo único que posee. Al fin acepta por amor, aunque nada más hacerlo se da cuenta de su error: se ha convertido en un muñeco más de los que se exhiben en la tienda del comerciante.

El profesor de la Universidad de Boston, Alan E. Smith (1989), en una comunicación congresual que aquí se cita analiza este relato, *La princesa y el granuja: El amante infortunado en un cuento inverosímil de Galdós*, desde la óptica de los “modelos degradados”, entendidos como desviación literaria de la tradición clásica y como reinterpretación en clave paródica del héroe de las novelas amatorias, lo que le aleja de las claves del relato picaresco y de los cuentos de Cervantes, con las que Galdós había manejado inicialmente esta narración.

Su cerebro hervía; en su corazón se enroscaban culebras mordeduras; su pensamiento era un volcán; deseaba la muerte; aborrecía la vida; hablaba sin cesar consigo mismo; miraba a la luna; se remontaba al quinto cielo...

(Cap. VI)

Y explicita Smith que esta degradación se había producido ya desde *El Quijote*, y que su función en el realismo es la de la denuncia de un estado de cosas generalmente injustas en el ámbito social. “Así, al parodiar las novelas folletinescas, Galdós critica los valores que en ellas se expresaban: una sociedad cuya jerarquización vertical era sólo salvable mediante aquellos dispares amores de novela, entre criada o lavandera y noble o rico burgués”.

La imagen de la muñeca era además un préstamo de la sociedad industrial de su tiempo. Piénsese que los últimos años del s. XIX representan la época dorada de la muñeca de porcelana, fabricada en Inglaterra, Alemania y Francia. De hecho, hacia 1880, Tomas Alva Edison inventó una muñeca que decía mamá y papá; también aparecen entonces, algo más tarde, la Matrioska o Mamushka, símbolo de la maternidad en Rusia.

Este artilugio no sirvió sólo al entretenimiento, sino que se usó como instrumento eficaz en la socialización de la mujer desde el inicio de los tiempos; pero, a lo largo del s. XIX, este ingenio articulado de la juguetería cumplió además un papel primordial en los talleres de modistas y costureras de las boutiques. En el ámbito de la moda, las muñecas se desempeñaron como obreras (maniqués), y los modistos las enviaban a sus clientes con los modelos, pero cuando surgen los figurines acaban las muñecas obreras. En el extremo oriente se utilizaron también como espectáculo de exhibición. La muñeca embarazada, de origen japonés, parece que fue diseñada para orientar a la partera y

ayudarla a dar a luz a los bebés, además de usarse para el entretenimiento de los clientes varones, que las desentrañaron en público, con un placer compartido. Las muñecas ilustraban el proceso del parto. A aquéllas, cuyo abdomen se puede desmontar, se les pueden acoplar modelos de muñecos que representen al feto en las diversas etapas; estos espectáculos, que pretendía satisfacer la curiosidad de los asistentes revelando “secretos” de anatomía, podrían remontarse al s.XVIII. En España, en 1940, se convirtió en un fenómeno social y de clase el éxito pero también el coste de la creación de Leonor Coello, la *carísima* Mariquita Pérez.

Por último, ¿cómo se construirá la imagen de esa “nueva mujer” de aquí en adelante? La soltura en los ademanes de quien anda sin prisiones en el cuerpo, cada vez más frecuente también entre las mujeres de la clase alta, se corresponde con la infiltración de la moda “a la francesa”. Reconocida o no en los escenarios teatrales, las revistas que las primeras isabelinas dirigieron se impregnaban, medio siglo después, de los gustos europeos, del arte de la decoración, de los artilugios destinados a la comodidad hogareña y, desde luego, también de las prendas del des/vestir. Como en una plantilla universal que pudiera medir la realidad social española y su permanente dialéctica entre dos posturas: una afincada en los mitos de la tradición sempiterna, pero otra permeable a las influencias continentales. En las secciones de Sociedad de la prensa de la Restauración se podían leer opiniones eruditas encontradas entre reformadores y reaccionarios, entre médicos e higienistas preocupados por lo irracional e insano del abuso del corsé y, por su parte, defensores acérrimos de la elegancia y la sofisticación

La mujer de rentas de fin de siglo se dejaba seducir por otro prototipo de feminidad más atractivo y sugerente que se había ido ofreciendo en publicaciones periódicas tales como *La Vida galante*; *La Moda elegante*, *Blanco y Negro*, *La Ilustración*, u *Hojas Selectas*, entre otras varias. Ni siquiera las revistas culturales se privaban de tener una sección dedicada a la moda, incluso ciertos escritores preocupados por lo artístico desde el Simbolismo, como Baudelaire o Mallarmé, participaron en esta polémica, paradójicamente en favor del corsé, que consideraron una prenda fetiche.

Es el triunfo de la ropa interior, de los encajes de colores que quedaban a la vista, de la combinatoria entre la lencería y el vestido, del implemento de ligas y ligeros para las siempre vivas medias. Frente a este escaparate, la Liga Anticorsé o el Movimiento del Traje Racional se dejan oír en el debate. Los sombreros, la joyería y las múltiples

posibilidades de embellecer el rostro con un largo listado de cosméticos, que hacen del acto de maquillarse un proceso largo y complejo. Fueron muy populares las crónicas de Gómez Carrillo,¹⁰⁶ quien realizó el más exacto retrato del sofisticado y complejo mundo de la “toilette” femenina. Como queda de manifiesto en sus crónicas, la motivación de la moda femenina es de índole absolutamente erótica. Si bien estas consideraciones eran intelectuales y atañían, como se ha dicho, a un modelo de mujer menos condicionada por los estándares de vida de la clase media, la que podía adquirir prendas de alta costura, y en su extremo: la artista de vodevil, la modelo y, desde luego, la prostituta de salón. En opinión de los estudiosos de este fenómeno, se trataba de huir de la democratización de la belleza que el uniformismo burgués conllevaba.

M. J. Sueza Espejo (2012), en *Reflexiones sobre la dictadura de las modas en el París de la Belle Époque*, se acerca a esta polémica considerando, a su vez, los antecedentes biográficos del más influyente cronista del arte y la moda, el periodista guatemalteco afincado en París, Enrique Gómez Carrillo, amigo y admirador de Rubén Darío, y detractor de los modos de vida del Madrid “miserio” de esta encrucijada histórica a la que dio vida el modernismo; un exponente fidedigno del “mito de París” que, en la cima de su fama, abandona los sueños de la bohemia literaria y plástica para consagrarse, como firma prestigiosa, a la demanda de las revistas culturales europeas. Defensor de la “Mujer elegante” y partidario del corsé en este vivo debate fue, curiosamente, un apologeta contra el maltrato sobre la mujer, que explicitó en su libro, *El misterio de la vida y la muerte de Mata Hari*. Y aun a pesar, recomendó en sus crónicas esta otra forma “voluntaria” de herir el cuerpo femenino en pro de la prestigiada mirada masculina sobre una forma de erotismo estatuario.¹⁰⁷

El mundo femenino fue central en su vida tanto como en su pluma: tres veces casado, su segundo matrimonio fue con la artista española Raquel Meller, destaca M. J. Sueza en sus *Reflexiones*, dos títulos que nos interesan, *La mujer y la moda*, primera parte de la obra general titulada *La moda y Pierrot y Psicología de la moda femenina*. En su apreciación experta como viajero de dos continentes, y que emana de una visión antropológica de la cultura: “La moda es lo que se impondrá siempre a la realidad”, escribe en la primera de las obras citadas, y continúa, “es superior a la lógica, superior a la verdad, superior a la belleza misma”.

“En la *Belle Époque*, –documenta M.J. Sueza Espejo– la industria de la moda es retratada por el cronista como consciente ya del poder publicitario que las artistas detentaban en cuanto a ser imagen a imitar, y explicita Gómez Carrillo que las tenderas de la *rue de la Paix*, epicentro parisino de la moda y su comercio, serian conscientes del peso de las artistas en general y de las actrices en particular en cuanto a la aceptación de las tendencias de la moda por la población femenina”. El cronista es sumamente sagaz cuando escribe sobre este fenómeno cultural, pues puntualiza a lo largo de su obra especializada que el público se alimenta de la suntuosidad y elegancia de las actrices y personajes de moda, olvidándose de las cualidades que deben enaltecer su oficio en la escena, en la pasarela y en el cine, pero también en la vida política, cuando se trate de actores institucionales. En efecto, tal y como afirma la ensayista, se trata de una mirada que en nada nos es ajena en la actualidad, si bien esta generaliza a todos los niveles sociales el ciego seguimiento de las tendencias en moda textil cual si fuera equiparable en todo al siglo veintiuno, cuando, en realidad, son manifestaciones de una clase social o de un oficio muy determinados. Aún habría de pasar más de medio siglo para que la moda se democratizara, alcanzando a una población mayoritaria.

Para continuar analizando el impacto de las imágenes derivadas de la moda en los perfiles de esta “nueva mujer”, en los albores del nuevo siglo, también la práctica del deporte la llevó a preferir los holgados pantalones sobre la exigente falda, que algunos/as consideraron distintivo de la esclavitud femenina.¹⁰⁸ Sobre ese particular, Gómez Carrillo se pronunció drásticamente en los siguientes términos: “El Diablo mismo perdería mucho si la discreta falda fuera un día reemplazada por el picaresco pantalón, pues no hay nada que indique las líneas de un cuerpo joven como ese velo hermético que parece ocultarlas” (Gómez Carrillo, E 1895, p. 86)¹⁰⁹ Y en relación a los efectos de la tiranía de la moda sobre las mujeres “famosas”, pero en sentido contrario al uso insano del corsé, el cronista alude a las frecuentes enfermedades pulmonares, consecuencia del afán de lucimiento de los hombros descubiertos por las túnicas al uso, al ser expuestos al raso de las noches frías para exhibirlos en los teatros de la ópera o en las funciones al aire libre. “Cada mañana, en efecto, alguna pulmonía célebre hacía ver la locura de querer aclimatar la moda griega en un clima bárbaro”, (Sueza, p. 20.)

Durante todo este proceso de cambio de su imagen pública –desde la metamorfosis del ángel hasta su definitiva caída en el fin de siglo– el miedo a la mujer queda patente en las representaciones pictóricas, pero también literarias en toda Europa, como evidencia E. Bornay¹¹⁰, el hombre temía que la mujer fatal le llevase a la perdición, como ocurrió

en el principio de los tiempos con Eva, manchando con el pecado a la especie encarnada por Adán, al género humano en definitiva. Eva es la antítesis de María, su reverso, pues representa, literaria e iconográficamente, a la mujer que con sus encantos arrastra al hombre y lo desquicia desviándolo de su misión existencial como patriarca “íntegro” y líder social.

El cuerpo de la mujer fatal asociado a Eva y a Lilith, fetiche de artistas e intelectuales, deviene en un complemento del vestir, en una representación adelgazada, diseñada por los mismos que la idealizaron. La modelo se convierte en el modelo. La mujer-muñeca se traslada al cuerpo del que la viste y la exhibe en la muñeca y en el puño; si bien este símil termina derivando en alegoría de su representación social.

3.2. DEL PORTAL AL KIOSCO: LAS COLECCIONES DE NOVELA CORTA Y DE BOLSILLO

Como afirmara Manuel Machado (1913, pp.30-31) lo que se produjo en su tiempo fue la vida “efímera, brillante y loca” de muchos semanarios creados al calor de la “juventud independiente”, jóvenes escritores en busca de notoriedad, pero arruinados pronto por falta de administración. Alardear de una imprenta propia no significaba inversión real en equipamiento por parte de los promotores literarios, sino sencillamente que un socio tipógrafo hacía viable el proyecto adelantando papel y trabajo

En tal contexto hay que analizar la oferta editorial de El Cuento Semanal, la publicación que edita e imprime José Blass y Cia, autoproclamada cliente de la Papelera Española quizá como demostración de su compromiso con la modernidad industrial. Ello implicó necesariamente ajustes en los costes para el lanzamiento equilibrado de los títulos literarios y una tipografía innovadora con implementos visuales, aunque no siempre fue de buena calidad. La primera serie se tiró en papel blanco, en formato A4, con ilustraciones de dibujantes reconocidos. Sin embargo, la mayor parte de los lectores no podían enfrentar el coste medio entre 4 y 5 pesetas, que podía incluso duplicarse cuando se trataba de volúmenes ilustrados. Asimismo y como lastre del pasado siglo, el insuficiente respaldo financiero de estas iniciativas editoriales buscaba compensación en el grueso de las suscripciones y en la totalización de las ventas. En dicha publicación pionera recibían los autores por sus originales sesenta, cincuenta, cuarenta duros. Precioso y Montiel llegaron a abonar hasta mil quinientas y dos mil pesetas a algunos autores célebres y vendibles. El éxito de El Cuento Semanal fue fulminante. De los avatares de un gran caricaturista de la publicación, Manuel Tovar, recogemos este breve comentario:¹¹¹

El (retrato humorístico) que hizo de doña Emilia indignó a la condesa. Yo fui testigo, en el teatro de Lara, del momento en que la gran escritora, esgrimiendo su sombrilla, quiso «castigar» al dibujante. Manolo Tovar hubo de esconderse en el saloncillo para no recibir los sombrillazos. Varios ilustradores interpretaban, mejor o peor, a los personajes de los novelistas. Aparecer en El Cuento Semanal era para los escritores

noveles poner una pica en Flandes y recibir, durante seis días, el soplo de la Fama. Alguno de estos escritores se revelaron en El Cuento Semanal y quedaron unidos a la pléyade de los más gloriosos, constituyendo lo que, mucho más tarde —en 1951— llamaría un antologista y crítico autorizado, Federico Carlos Sainz de Robles, “la generación de El Cuento Semanal”, que considera más fecunda que “la del 98”. Yo ni quito ni pongo generaciones, pero me quedo, muy conforme, con la mía.

El movimiento cultural creado por El Cuento Semanal estará en el centro de un viejo debate sobre periodismo y literatura que ahora, con los nuevos hábitos de lectura de una sociedad más industrializada, cobrará una nueva dimensión. Desde el primer número, esta publicación declarará que las narraciones que contiene “ofrecen dimensiones sobradas para que la personalidad del autor se acuse en ellas por modo rotundo y definitivo”; con lo que añadirá a la brevedad amena del periódico las excelencias del libro “que nunca se hace viejo”. Su planteamiento como coleccionable se popularizará en otras colecciones posteriores tales como La Novela Corta o la Novela Semanal. Madrid y Barcelona serán los centros editoriales de mayor importancia, pero también aparecerán otros como Valencia, Sevilla, Zaragoza, e incluso pueblos como Puente Genil, en Granada.

Como también refiere M. Martínez Arnaldos (2007) en su artículo, *El Cuento Semanal: Proyectos y Proyección*, se trata de “una iniciativa de “poliautoría” consolidada, pues construye con todos los materiales narrativos, a veces sacados de la crónica de actualidad, una sola novela, hilvanada entre veteranos y debutantes, novelistas a secas y periodistas noveleros”, de los que hay toda una Promoción, pero entre los cuales recojo en esta tesis el papel desempeñado por una de sus miembros destacados, la popularizada Carmen de Burgos, “Colombine”, cuyo espíritu queda autenticado por sus colaboraciones periodísticas (artículos, corresponsalías, crónicas, reportajes y reseñas literarias) tanto como por sus cuentos y novelas cortas, pero además por su posición de árbitro en las tertulias literarias de las que fue anfitriona y partícipe significada.

Esta misma impresión de unicidad encuentra eco en las ideas del Grupo de Investigación de la Universidad de París VIII – Vincennes, (B. Magnien, M. Bouché, C. Salaün-Sánchez, R Mogin y otros) que, en un estudio clave de finales de los ochenta:

Ideología y texto en el Cuento Semanal, califican las entregas de esta colección como “una obra global de un hipotético autor colectivo”. La virtualidad que ofrece esta fórmula es la de dotar de independencia a la novela corta, que tendrá unos límites precisos en su extensión –de cien cuartillas–, al tiempo que por su naturaleza de coleccionable se inserta en un “macromarco”, este de la empresa editorial que integra cada parte encuadernando los números publicados, y que, a la altura del nº 100, facilita a los lectores, en la contracubierta de cada número, una reseña literaria del siguiente.

A E. Zamacois, su inventor, le gustaba sentirse además descubridor de talentos literarios, pues su aventura comercial y el movimiento cultural aparejado a la colección no se restringe e a España, sino que atraviesa el Atlántico y cuaja en Argentina donde llega a suscitar una agitada polémica. Una vez más en esta investigación buscamos referenciar mundos paralelos, España la cultura literaria hispanoamericana, en los que siguen existiendo convergencias, como esta de los nuevos fenómenos editoriales de edición literaria popularizada. En efecto, en la segunda década del siglo XX, se asiste en Buenos Aires a un fenómeno editorial a partir de la confluencia de diversos factores coincidentes tales como la ampliación de un público alfabetizado, las nuevas tecnologías en el campo de la edición que permiten abaratar costos y multiplicar tiradas y la vinculación de autores y editores en una empresa editora común. Aparecen así numerosas colecciones de diverso signo y muy variados programas, cuya difusión se sitúa al margen de las librerías tradicionales. En kioscos, estaciones de subterráneo y ferrocarril y que se entregan a domicilio; se trata de un abanico de espacios por los que circulan estas publicaciones bajo un común denominador: la de ofrecerse como “literatura barata” y estar al alcance de empleados, oficinistas, costureras, obreros y, en general, de una población no sobrada de recursos, pero abierta a los consumos culturales.

La elección de la prensa porteña en particular, y no la de cualquier otra capital de habla hispana, tiene que ver con el seguimiento del boom editorial propiciado por Zamacois, quien pretende llevarlo a estas tierras con éxito y crear así una “franquicia” de la colección española *El Cuento Semanal* en la populosa ciudad de Buenos Aires. En 1923, en pleno auge de esta publicación, aparecen en el periódico, *La Razón*, una serie de notas reunidas bajo el título, *Literatura pornográfica, ñoña o cursi*, y se inicia una campaña revalidada por las opiniones (entrevistas) a las cabezas pensantes del país, defensoras de la buena literatura. De nuevo en esta otra parte del Atlántico se debate

idéntica cuestión en torno a la influencia de la mala literatura asociado a los gustos popularizados de unos lectores poco cultivados, así como se predica el “peligroso” éxito de sus autores exponenciales, configuradores también de una mala socialización basada en principios ilegítimos frente al poder establecido y los valores tradicionales de la alta cultura. La Razón de Buenos Aires es un diario conservador con claras simpatías por el naciente fascismo italiano y una abierta hostilidad hacia los movimientos anarquistas y socialistas de la época, tanto en Europa como en sus manifestaciones locales. Erigido como defensor de los valores amenazados por la “democracia corruptora” instalada a partir de 1916, el diario había iniciado pocos días antes una violenta campaña para denunciar los “(...) vicios vergonzosos que no tienen razón de existir en un país de trabajo como es el nuestro” (La Razón, 28-4-1923). Dentro de esta óptica nacionalista que atribuye a lo extranjero todos los males del país –tesis extendida a cualquier ideología “exótica”–, el diario se autoimpone la misión de “despertar las conciencias dormidas o culposamente negligentes frente a este flagelo social”.

Para la realización de la encuesta se seleccionan diez figuras destacadas en el campo de la cultura entre escritores, periodistas, editores y críticos de arte; el periodista-encuestador se presenta como un cruzado de la causa por la buena literatura y parte de una posición, por lo general, mucho más condenatoria que la de los propios entrevistados quienes, en su mayor parte, colaboran en las colecciones de novela semanal; algunos, asiduamente, como Sonderegger, Carrasquilla Mallarino, Alejandro Cánepa; otros, en forma esporádica, como Rojas, Gálvez, Ingenieros, Chiappori. Sin embargo, el hecho es que, curiosamente, dos magníficos escritores de inspiración liberal tales como Leopoldo Lugones y Ricardo Rojo (el amigo de Unamuno) resultan estar entre los mejores valedores de semejante “cruzada” contra el espíritu de los coleccionables de novela popularizada.

A través de la encuesta, *Literatura pornográfica, ñoña o cursi*, se quiere averiguar los motivos por los que el público, los autores y las casas editoriales facilitan su incremento (La Razón, Buenos Aires, 26 de abril de 1923, p. 3.). Leopoldo Lugones, (1874-1938) es en ese momento una autoridad indiscutida en el campo de la cultura nacional. Director de la Biblioteca Nacional del Maestro, Lugones señala el camino para combatir la mala literatura (ya sea la “literatura barata” o los textos de la vanguardia).y relaciona sutilmente la ignorancia idiomática con el nacimiento de la obra pornográfica, ñoña o

cursi. [La Razón, 2 de mayo. 5ª edición, p. 1.]. Si bien manifiesta no saber cómo se organiza este nuevo mercado editorial.

Como respuesta a sus juicios denigratorios sobre las publicaciones semanales, un editorialista de La novela semanal, Manuel M. Oliver, le contesta con un furibundo artículo, *La mala literatura y el dios amarillo* (LNS (1923) 14: 5), echándole en cara su pasado anarquista y su posterior “conversión” en funcionario y vocero del régimen:

¡Oh Maestro del Misal Rojo, de las bravas, recias y feroces dentelladas gramaticales contra la sociedad burguesa y sus crías! ¡Qué admirable poder tiene tu espíritu para aclimatarsen al arrullo aristocrático y abominar del pobre pueblo, ‘envenenado’ de vil prosa!”

Uno de los exponentes más significativos de la “Generación del Centenario” en ese momento de auge de las colecciones de novela corta popular fue Ricardo Rojas (1882-1957) decano de la Facultad de Filosofía y Letras quien, a través de sus ensayos y de su cátedra, promovió la necesidad de un “nacionalismo cultural” superador de la fragmentación con que, según el diagnóstico de su grupo, las corrientes migratorias amenazaban la identidad nacional.

La literatura que, por su vocabulario o por su asunto, contraría las normas morales, es tan vieja y tan universal como la buena literatura. En la “Divina Comedia” y en el “Quijote” hay palabras soeces que ustedes no podrían estampar en su diario (...) A pesar de esto, hay, indudablemente, una especie de novela y de teatro libertino, que ha cundido mucho en el siglo XIX y que debe considerarse como un producto de la libertad. Pero es justo reconocer que los más afortunados autores de esta especie no son argentinos sino europeos, como se comprobaría fácilmente con sólo echar una ojeada en las librerías de Florida o en los kioscos de la avenida de Mayo. Si estas obras tienen o no un mérito literario, es cuestión muy

compleja, que no puedo tratar aquí. En cuanto a las obras perversamente escritas, cualquiera que sea su asunto, es problema distinto, y la causa de su auge se ha de buscar en nuestro cosmopolitismo sin cultura y en nuestra educación sin severas disciplinas en cuanto atañe al idioma.

Más allá del interés que la encuesta ofrezca en sí misma, como testimonio de una época de renovación y de búsqueda de paradigmas culturales propios, los planteamientos que en ella se presentan adquieren nuevo sentido al insertarlos en un discurso arraigado en Argentina que recomienda la lectura vigilada y censurada. Una estrategia que subyace asimismo al proceso de consolidación de la literatura nacional española que toma distancia de las influencias ultrapirenaicas desde la difusión del primer “folletín” de corte socializante apoyándose precisamente en este mecanismo de control llevado a cabo por las instituciones académicas y la prensa más nacionalista. ¿Cómo no habría de suceder algo parecido en las literaturas y “subliteraturas” hispanoamericanas, cuyos gobiernos criollos excluían a sus pueblos –aún sociedad de castas– de los derechos más básicos de ciudadanía

Al proceso de implantación de las colecciones, desde la colonización del mercado argentino por Zamacois en 1907, le siguió, como en un calco, primero: la producción editorial de cuño nacional en la que funcionaba como escaparate de prestigio una selección de autores nacionales reconocidos y de obras universales de la literatura en español, pero a partir de la década de los 60 con la renovación de los formatos las colecciones de éxito – La Novela Argentina, La Novela Porteña y La Novela Cordobesa– adquieren un marchamo marcadamente popular y el abanico de autores se amplía a escritores y periodistas españoles e hispanoamericanos de la generación de ese tiempo. “Y para que la concordancia fuera absoluta junto a las colecciones de narrativa breve aparecieron obras teatrales y cinematográficas” (Pierini, M., 2004, p. 11).¹¹²

En el recorrido de las colecciones de novela fundadas por E. Zamacois: El Cuento Semanal, que inicia su andadura en 1907 pero que el cofundador habrá de abandonar por problemas contables y financieros en 1909, y Los Contemporáneos, que fundará ese mismo año, prorrogará su existencia hasta 1926 engendrado 897 títulos. La idea de Zamacois cuando inicia esta publicación excede el ámbito puramente literario, pues en cada fascículo de esta revista informa al lector de otras novedades editoriales y literarias

e incluye lo que hoy sería la cartelera de espectáculos teatrales, críticas incluidas, tanto de estrenos nacionales como extranjeros, especialmente los publicados en la prensa parisina que tan bien conoció.

Pero pronto tendrá lugar un doble fenómeno: la reducción de formato hasta alcanzar el de bolsillo con dos colecciones de transición: El Libro Popular (1912-1914) que publicó ciento cuatro títulos, con reducción de formato a 210 × 150 mm., y de precio, 20 céntimos, pero manteniendo el couché y las litografías; y La Novela de Bolsillo (1914-1916) de menor formato, 137 × 82 mm., y que si embargo costaba 30 céntimos, con una vida algo más corta cifrada en cien números. (Sánchez Álvarez- Insúa, 1997, pp. 67-89). Con esta doble iniciativa se habrá puesto en marcha una nueva “revolución cultural” con entregas específicas de literatura juvenil y un apartado dedicado a la mujer, que creará la sinergia imparable de nuevas colecciones de revistas, (que no libritos ni fascículos en prensa) destinados a saciar el apetito de lectura de una clase trabajadora alfabetizada en las nuevas claves socio-literarias, cuyo germen se remonta setenta años atrás. En la relación: coste de un espectáculo/ adquisición de “novelas cortas” —observa Sánchez Álvarez—Insúa—las cifras resultan más proporcionadas al nivel de rentas de esta clase obrera que las habidas en los inicios del folletín, pues tal y como recoge este mismo especialista, “su tiempo de lectura era idéntico al de los espectáculos —dos horas— y su coste —30 céntimos— diez veces menor”.

No obstante la gran colección, la que mostró a los lectores todo el panorama literario español ya que la práctica totalidad de los autores publican en ella, fue La Novela Corta (1916-1925) que emprende su cruzada de la mano de José de Urquía. El precio se reduce a 5 cts., aunque enseguida sube a 10, y el papel es de ínfima calidad así como la impresión. Si en El Cuento Semanal y Los Contemporáneos la iconografía de La las portadas es la caricatura de los autores, en general a cargo de Manolo Tovar, La Novela Corta instaura la fotografía silueteada de los escritores, aunque en su etapa final utiliza el dibujo en cuatricromía. (A. Sánchez Álvarez-Insúa, 1996)

En cierto modo, La Novela Corta significó el cierre de una fórmula editorial finiquitada —entre un género que se encontraba ya en decadencia (el folletín y la novela por entregas) y otro, el cuento literario, que a finales del siglo XIX se publicaba con gran éxito en los periódicos— así como del acicate de un público potencial en un Madrid que por entonces contaba con una población cercana a los 600 mil habitantes.¹¹³ Su éxito se

basa en el bajo precio: "un folletito de 36 páginas, que contenía una novela u obra dramática, llegaba al lector por la centésima parte del importe de un libro" (Pedraza Jiménez-Rodríguez Cáceres, 1987, pp. 107-112)

"De carácter comercial, las colecciones de novela corta responden a unas exigencias editoriales de formato (cómodo), espacio (corto) y temática (popular) al tratarse de un producto que ha de llegar a un amplio espectro de público no especialmente culto" (Molina Martínez, 1995, 47).

Para acercarnos al espíritu tanto como a la fórmula en palabras de sus editores conviene traer a colación un fragmento atribuible a José María Carretero, "El caballero audaz", en la editorial, "Al público" de la colección que dirigió, La Novela Semanal, en la que dibuja los límites del campo en el que se mueve esta clase de publicaciones:

"No soy libro, ni periódico, ni Revista ilustrada. Y, sin embargo, tengo del libro casi el tamaño y es posible también que la densidad del contenido; de la Revista, el precio, el cuidado de la presentación y los grabados, y del periódico, la intermitencia y la formal cualidad de la aparición a plazo fijo" (p. 3).

Se considera una publicación "acogedora y libre de toda tutela, con lo que queda sentado que mis páginas están abiertas a todas las orientaciones" (p. 4).

Se dirige a un público amplio: "Aspiro a ser agradable pasatiempo en manos de varón culto, y gustoso motivo de distracción entre los pulidos dedos femeninos" (p. 5).

Y tiene una finalidad: "que mi leve tomo sea codicia de espíritus curiosos, recreo de cultos, solaz de frívolos, enemigo del tedio y entretenimiento de la inquieta avidez de arte y emoción que llena el espíritu del lector moderno" (p. 5).

En cuanto a la nomenclatura, lógicamente asociada a las transformaciones habidas en este periodo en el ámbito de la primera literatura de masas, llama la atención la gran confusión en la denominación de la narrativa corta, pues sus autores la registran indistintamente como cuento, novela o novela corta, novelita o novela breve. Así, Emilia Pardo Bazán, que a veces colaboraba en las colecciones semanales, usaba el término "cuento largo" para designar sus novelas cortas. Ramón Gómez de la Serna, en cambio, la llamaba simplemente "novela", reservando para el género extenso la expresión "novela grande" o "novela extensa."¹⁴ Por su parte, la cuentista y novelista

Carmen de Burgos usaba indistintamente los términos “cuento” y “novela”, pero nunca el de “novela corta”; un ejemplo de esta práctica lo constituye su antología de novelas cortas publicadas anteriormente en las revistas: *La Novela Semanal*, *La Novela Corta* y *Los Contemporáneos* bajo el título: *Mis mejores cuentos* (Madrid: Prensa Popular, 1923; reedición por Editoriales Andaluzas Unidas, Sevilla, en 1986).

Por último, en el fallido intento de definir el nuevo género de modo consensuado se imponen lentamente los criterios empresariales, adhiriéndose los autores al uso de las fórmulas más difundidas en las convocatorias de concursos literarios que las revistas organizan para promocionar este nuevo tipo de narración novelesca de carácter breve y a las reglas impuestas por su formato. Tal y como asevera Martínez Arnaldos un texto se consideraba novela a partir de las 50 mil palabras, novela corta, si comprendía entre 30 y 50 mil, y cuento, si iba de 100 a 30 mil palabras.¹¹⁵ Sin embargo se trata de un asunto cuya indefinición atraviesa las sucesivas publicaciones desde *El Cuento Semanal*, reflejándose en los diversos modos de nombrarla en *La Novela Corta*, *La Novela Semanal*, *Los Cuentistas*, *La Novela de Hoy*, *El Libro Popular*, *La Novela de Bolsillo*, *Novelas y Cuentos* o *La Novela Mundial*.

La Novela Corta es una empresa periodística y literaria y, aunque se publicita como revista, lo confiesa el mismo Zamacois (1964), ello obedece a una estrategia comercial encaminada a contrarrestar el prestigio consolidado de empresas como la exitosa *Blanco y Negro*, aunque con un carácter singular y netamente literario en su espíritu, si bien en la larga evolución de la misma se produjeran sonados altibajos, en relación con sus contenidos, no siempre de verdadera calidad, incluso se permitiera o se invitara a “los maestros” a que publicasen refritos de sus obras.

En el prólogo al primer número de enero de 1916 puede leerse que “pondrá al obrero y al lector estoico en contacto permanente con Galdós, Baroja, Dicenta, Valle-Inclán, la Condesa de Pardo Bazán, Jacinto Benavente...”. No obstante, participaron en esta empresa prácticamente todos los autores españoles de la época, desde los maestros consagrados del 98 hasta los jóvenes que iniciaban su carrera como colaboradores literarios y combinaban esta práctica de la escritura con la otra del periodismo. No obstante, lo habitual en las colecciones de narrativa breve era realizar sus primeros lanzamientos editoriales enarbolando los grandes nombres de la novela larga como escudo, aunque fuera mayoritaria la plantilla de escritores de segunda fila, a los que se

consideraba laboralmente en pie de igualdad con los ilustradores, los tipógrafos y los vendedores en los kioscos. Una premisa, esta del desigual trato, que les permitía contratar sus colaboraciones literarias y también sus artículos periodísticos en varias revistas a la vez. Las condiciones de producción estaban claramente pautadas dentro de unas normas fijas que afectaban tanto al contenido y a la extensión tanto como a los plazos de entrega. Como ya sucediera desde la edición del folletín, los autores se obligaban a modificar frecuentemente sus textos para acomodarlos a las expectativas del público, según creían los editores. Sin embargo estos nuevos editores no son como aquellos otros únicamente empresarios, sino que podían ser escritores o periodistas a su vez, y estar formados para juzgar la idoneidad de los contenidos y de las ilustraciones que enmarcaban unas historias ancladas en las realidades de una clase media a la que también ellos pertenecían

“*La Novela Corta* se distinguió rápidamente de sus competidoras por su voluntad proclamada de mejorar el nivel cultural de sus lectores, que pertenecían supuestamente a las clases más bajas de la sociedad” y para conseguirlo, ofrecieron una muestra escogida de autores coetáneos consagrados, extractaron los grandes títulos de la literatura universal, pero además y para hacerlas digeribles a un público popular sin grandes nociones, se editaron “especiales” más didácticos y organizados por autor, tema o género. Sirvió de modelo *La Nouvelle Galante* que entonces estaba de moda en París. “El proyecto era ambicioso, generoso y original en el ámbito de las “revistas noveleras” de aquel entonces”.¹¹⁶ (R. Martín- Mogin, 2007, pp. 73-97)

La colección, como era habitual, se distribuía a través del kiosco y por suscripción. Otra de sus especificidades fue la de poseer una red de colaboradores que estuvo vinculada a Felipe Trigo por lazos de amistad o de familia y que estaba integrada por miembros asiduos de la tertulia de Carmen de Burgos, “Los miércoles de Colombine”; fue este un espacio que reunió lo más significado de la intelectualidad de la época: Rafael Cansinos, Rubén Darío, Eduardo Zamacois, Blasco Ibáñez, J.R. Jiménez, o R. Gómez de la Sema, escritor vanguardista y creador de la greguería al que se unió la fundadora de esta tertulia en un amplio sentido.

Corresponsal del Heraldo de Madrid en la guerra de Melilla, Carmen de Burgos publicó *En la guerra (episodios de Melilla)* en El Cuento Semanal. (nº 148, el 29 de octubre de 1909) y fue uno de los miembros más destacados de esta generación de novelistas y

columnistas que practicó en todos sus relatos las técnicas del verismo de un narrador-testigo. Se inscribe en una promoción de escritores y profesionales de distinta formación que aspiran a vivir de su pluma; la tendencia mayoritaria será de ideología liberal y socializante con simpatías republicanas, lo que encaja bastante bien con el proyecto de pedagogía popular de esta colección que llegó a editar 418 números en los que se contabilizan “novelas inéditas de autores contemporáneos”, obras de ficción cuya extensión superior a la del cuento permite un desarrollo equilibrado de las tramas y evita la multiplicación de irrelevantes personajes secundarios.

La revolución cultural que se inicia con *La Novela Corta* fragua en la España del siglo XX gracias a su independencia del contexto del libro, de la prensa periódica o de la revista, articulándose como texto completo. Partió de un público predispuesto: "la costumbre de las lecturas recreativas familiares, iniciadas con las entregas decimonónicas, experimentará un notable auge"; mientras sólo algunos libros de Felipe Trigo, Blasco Ibáñez o los novelistas eróticos o psicalípticos alcanzaban los 5.000 ejemplares, algunos números de la colección consiguieron llegar a 300.000 con una tirada media de 50.000. Según L. Granjel, tal éxito se explica por la decadencia relativa de la novela folletinesca, el incremento demográfico de Madrid y el ingreso de la mujer en la vida social en esos años.¹¹⁷

Esta colección conserva una buena parte de los procedimientos del folletín (maniqueísmo en los personajes, acción rápida, misterio e intriga, melodrama y sentimentalismo) o de los procedimientos folletinescos como son la presencia del narrador omnisciente, relación autor-lector por el deseo de agradar, justificación del autor al presentar personajes y situaciones desagradables, la "captatio benevolentiae" con fines comerciales, la consideración del lector como consumidor de evasión, pero también temáticos, como son el tratamiento dual de asuntos de la cotidianeidad relacionados con los binomios: pobreza-riqueza, amor-honra, amor-soledad, campo-ciudad, y muy especialmente el fracaso del matrimonio concertado por imposición familiar, la mujer condenada a la soltería, el rígido código del honor y sus avatares trágicos, el adulterio cometido por ambos sexos, los engaños y las tentaciones de las jóvenes virtuosas y pobres así como todo el elenco de circunstancias cruzadas que se relacionan con el goce o el padecimiento amoroso, su idealización romántica o su más cruda realidad, incluso entre diferentes clases sociales; la consideración de la criada como iniciadora sexual de los hijos de los burgueses o su utilización sexual por los

maridos, la prostitución a causa de la pobreza o el estudio clínico del criminal enfermo, temas estos del Naturalismo literario. (Magnien y otros, 1986).

La editora de Novela Corta fue Prensa Popular, y las labores de dirección las desempeñó José de Urquía, yerno de F. Trigo, lo que, quizás, podría explicar los contenidos y la orientación de la colección y el origen social de sus destinatarios: el obrero, el artesano, el bajo pueblo, el vulgo, aquellos que tienen “depauperados bolsillos” que les interesa leer; eso sí, en consonancia con las rentas de su público, el bajo precio de los números de esta colección –entre 10 y 20 céntimos– le otorgan una apariencia pobretona y en sus textos proliferan las erratas. De hecho, hasta el nº 374 no se introduce el dibujo a color y las ilustraciones en páginas interiores; mantiene, sin embargo, idéntico formato, ese de 19,5 x 13,5 centímetros más próximo al libro que a la revista. Es además un “libro de bolsillo”. La publicidad – como apunta en su tesis R. Mogin Martín– nos permite conocer con mayor exactitud el perfil de sus lectores. Inicialmente Urquía apuesta por los gustos de un público mayoritario y por ello la estructura del relato se corresponde con la teatral y así aparecen en números sucesivos piezas de: Manuel Bueno, *En el umbral del drama* (nº 7) o de F Villaespesa, *El alcázar de las perlas* (nº 9), de F García Sanchiz, *El baile* (nº 22) y también de G. Martínez Sierra, *El ama de casa* (nº 49) entre otras, un proceso que conducirá a la empresa editora a fundar posteriormente *La Novela Teatral*.

Al igual que en párrafos anteriores se habló de las temáticas y procedimientos narrativos apegados aún a lo folletinesco, las novelas son relatos cronológicamente lineales alterándose en todo caso el cómputo total de la historia que podrá ser de varias horas o días, mientras que en otras se cuenta la existencia del protagonista. Predominan dos recursos básicos: el inicio “in media res”, que busca sorprender al lector, y la narración en 1ª persona, de tal modo que el autor- narrador pueda ser el personaje de una historia que se va haciendo mientras la relata, pero también en forma de memorias. Entre los procedimientos más infrecuentes se halla el de la epístola que, no obstante, está presente en algunos números de la colección entre los que se señalan el nº 75 de Linares Rivas, *De mujer a mujer*, y el nº 318, A Insúa, *Una aventura formal*. O también el consistente en hacer narrar la misma historia por dos personas con perspectivas dispares como en la nº 308 de V. Diez de Tejada, *Habla la esfinge* y nº 407, de E Carrere, *Los bajos fondos del amor*. Los aires vanguardistas propios de estos años no se vislumbran en estas novelitas ni siquiera en la pluma de sus embajadores: Gómez de la Serna o Cansinos-

Asséns, si bien por la importancia de este último dedicaremos unas notas a comentar sus contribuciones al género que se inician a partir de 1915, sólo tres años antes de que publicara el Manifiesto Ultra.

Posiblemente, como afirma Martínez Arnaldos (1996) en su artículo, “Deslinde teórico de la novela corta”¹¹⁸ la clave se encuentre en el marco impuesto por las especificidades de las colecciones de novela corta que generan una idea previa de colectivización frente al análisis individuado de las producciones literarias de cada autor. “Y esos autores deben escribir *para* situarse dentro de un marco que, a la vez, condiciona sus dispositivos textuales para conseguir que estos funcionen como género novela corta y se acomoden a la posición que les corresponde. El dispositivo y las condiciones de enunciación del género novela corta también están ligados al marco, el cual les confiere un estatuto comunicativo particular y una finalidad estética y literaria precisa a través de su conexión con el contexto social.” (Martínez Arnaldos, 1974 pp. 233-250)

En efecto, desde este punto de vista se confirma lo que también en un análisis sociológico y de estética literaria puede llegar a afirmarse y no es otra cosa que la condición de pacto implícito entre el escritor y el lector de un tiempo histórico que comparten las leyes enunciativas y los límites comunicativos de la obra literaria que ambos tienen entre manos. Desde este punto de vista, que pretende contribuir a la clarificación del género que estudiamos, se plantea la aceptación de “la idea del “ethos” como un *arte de vivir* que deviene en “habitus” o principios generativos y organizadores de prácticas y representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas sin que ello suponga una intención consciente a los fines”. Sin embargo, como el propio Martínez Arnaldos infiere tras estos considerandos, “No tratamos de afirmar taxativamente que el contenido del género de novela corta dependa del marco en que se desarrolla, sino que entre ambos se da una relación lo suficientemente estable en la reiteración formal y estructural del género y la similitud de los marcos que lo engloban (...) Pero “la opción individual del género se ve sometida a todo tipos de interpretaciones sociológicas, ideológicas, formales, estéticas o narratológicas que complican su identidad genérica”. Acudiendo a un análisis literario, desde la perspectiva comparantista, tomaremos como referencia el “boom” del folletín y su propio marco, que determinó la primera revolución socio- cultural de la modernidad (hábitos de lectura extensibles a otras clases sociales, alfabetización y nuevos artefactos técnicos y visuales para la comunicación social...) y que se manifestó, casi en exclusiva, en los núcleos urbanos en los que se

concentran la iniciativa empresarial y sus medios de financiación y producción, así como sus destinatarios ciertos: la clase media y la trabajadora inmigrada para realizar labores artesanas y fabriles.

Desde el punto de vista del análisis estructural de los relatos de esta colección de éxito nos vamos a referir, en toda su extensión, a la tesis de R. Martín Mogin (2000) quien analiza un corpus de más de 400 historias. Los escritores de estas colecciones frente a la apuesta por lo exótico en la elección de los lugares en los que se desarrolla la historia, los “noveleros” optan por lugares reconocibles dentro del territorio nacional –301 relatos– y específicamente la capital de España – en el 45% de las localizaciones– por ser el enclave que mejor conocen: calles, costumbres, festividades, oficios, personajes popularizados, pero también información periodística de crónicas de sucesos y leyendas urbanas, además de ser Madrid origen de citas y guiños a situaciones previas ya construidas por los maestros del Realismo. Los parámetros establecidos por la literatura costumbrista, el paisaje social de los barrios a los que se atribuyó contenido moral: el pobre pero honrado, el arrabalero, el elegante paseo, la ocasión de las compras, el bohemio de los cafés-tertulia y de los teatros, o los centros donde discurre la apacible vida de los ricos configuran un “callejero” literario por el que circularán los personajes de estos novelistas-periodistas de la Novela Corta pero también de tantas otras colecciones de esta índole.

Por su parte, a la ciudad de provincias de interior o de puerto se la considera nido de hipocresía y de mediocridad intelectual, centro de intolerancia y de prejuicios. De algún modo en estos núcleos reducidos se hacina lo peor del engrandecido temperamento patrio, lo insuperable de nuestros vicios nacionales; en ella se derrama con incontenencia el resultado múltiple de nuestra inacción social y de la frustrada modernidad laica, la pertinaz sucesión de “cuadros” y pinturas al natural que anteriormente se habían dibujado con condescendiente humor. Esto es, las mujeres caza-maridos y a la inversa, aquéllas a la que se corteja por su fortuna, el hábito de delación de los otros, que secularmente había utilizado la Iglesia como mecanismo de control, se concreta en esas murmuraciones que hacen y deshacen reputaciones destruyendo tanto a hombres como a mujeres. Es el reino arquetípico de la doble moral reina en ellas a sus anchas como bien se explicitaba en *La Regenta*.

En algunas novelas como sucede en la de Eugenio Noël, *Amapolas entre espigas*, la visión idílica del campo y del campesino prima sobre la más genérica que considera la ruralía el lugar de todas las miserias y de la vil explotación por parte de señoritos y caciques. Permanece en el imaginario del amanecer del nuevo siglo como el mundo arcaico de la trilogía de Valle-Inclán, la España “negra” frente a las idealizantes pinceladas de la patria chica de Pereda. Si nos trasladamos a la costa cantábrica, sus habitantes más pobres –los pescadores– están desvaídos de tanto ignorarlos. En estos enclaves los novelistas resaltan la vida brillante de las playas de veraneo. Este esbozo permite concluir que no existe en estos escritores un afán de reivindicación social, sino más bien de individuos concretos, así en la pluma de las escritoras se corresponderá generalmente con una panoplia de mujeres vital y socialmente “torturadas”. La sexualidad se enajena del tratamiento de los personajes en la escritura en femenino y corresponderá a los novelistas de lo sicalíptico la misión de reivindicarla.

Como ha estudiado R. Mogin-Martín (2000) en el análisis de este género en relación con La Novela Corta, entre las que sitúan la acción fuera de España, Francia ocupa la primera opción “con 16 viajes que la tienen como destino y 19 casos en que la acción se desarrolla plenamente en ella; París se alza como un escenario luminoso en el que los artistas gozan de verdaderas oportunidades y las mujeres son hermosas y liberales; una pintura contraria al tiempo de los románticos, pero sobre todo las románticas que la tomaban como la “Sodoma” pervertidora de las buenas costumbres de los españoles, contra-modelo del ideario de lo virtuoso que constituía su verso y su apología literaria. A Portugal apenas se la menciona en 6 novelas, siendo las repúblicas hispanoamericanas los escenarios elegidos en segundo lugar, aunque la descripción que se hace de las diferentes repúblicas del subcontinente son “imaginadas” más que referenciales incluso cuando son esbozadas por los autores originarios, tales como Nervo, Gómez Carrillo y Vargas Vila...

El tiempo de la acción, también frente al folletín, coincide en su mayor parte con la contemporáneo, tan sólo en 22 casos se precisan fechas de referencia, pero no se alude a lo más significativo de lo realmente sucedido; Como ha analizado Mogin-Martín, excepcionalmente en *El hombre terrible*, E Carrere relata la historia de un anarquista madrileño en tiempos de un dictador, aunque no se menciona a Primo de Rivera para evitar polémicas y eludir la censura gubernamental. Como muestra de lo dicho, *Rosa de Lima*, de Ángel Guimerá, cuya acción se sitúa en la Barcelona de 1909 para narrar los

sucesos de la Semana Trágica pero bajo el aspecto del incendio de los conventos tan sólo como telón de fondo de las peripecias del personaje en la anagnórisis, pues la protagonista encuentra allí al hijo que creía muerto. También por alusiones, en un aspecto específico del anarquismo de acción, del pistoleroismo, en *Mercedes Expósito*, la protagonista descubre en la capital catalana que su amante es verdaderamente un pistolero. La única novela cuya publicación se corresponde con criterios estrictos de actualidad es la de La emperatriz Eugenia, que sale en agosto de 1920 cuando muere y que cuenta la historia de su vida. Aún así, el género histórico está presente en 52 novelas, y los siglos de oro son los preferidos.

Cuando se eligen épocas pretéritas, los escritores de novela se benefician de un cierto espíritu crítico, como volverá a ocurrir en el Largo Franquismo. Lo fantástico situado en el tiempo futuro tiene un estatuto muy marginal, cual es el caso de *El señor manzanares*, de Joaquín Belda, en que Madrid se ha convertido en puerto de mar.

Aunque los temas se corresponden con las preocupaciones políticas y sociales de su tiempo: el caciquismo, el latifundismo, el fraude electoral y la guerra de Marruecos, estos aspectos actúan como encuadre y pretexto pero no como denuncia concreta de prácticas injustas y abusivas. Como afirma nuestra autora de referencia en este análisis de los relatos de *La Novela Corta*, los autores no pretender realizar un tratado de Sociología, si bien no tampoco se les hubiera permitido ahondar en la realidad social con afán crítico. Sin embargo, en las novelas cortas de Carmen de Burgos que estudiaremos a continuación con más detenimiento, sin que pueda considerárselas anticlericales, al menos actúan como denuncia sobre, por ejemplo, la mala gestión y las interesadas ventas del patrimonio artístico realizadas con demasiada frecuencia por los eclesiásticos; lo que se podría llegar a interpretar en clave histórica como el fracasado intento de las pasadas desamortizaciones y el consiguiente predominio de una forma caciquil concreta, esta del poder de la Iglesia sobre el entramado jurídico civil, y en otro sentido, los relatos cortos tanto como los cuentos de Colombine reflejan su desacuerdo con la moral católica que condena a las mujeres al determinismo biológico en sus aspiraciones vitales y también jurídico-sociales.

En cuanto a la procedencia social de los personajes de La Novela Corta, ya se ha dicho algo cuando nos referíamos a los lugares en que se sitúa la acción novelesca; aún así, resulta inclasificable objetivamente y sólo deducible desde el punto de vista literario,

teniéndose en cuenta para esta estadística particular “la profesión, el lugar de nacimiento y el de residencia, la época, la fortuna o el modo de vida”. En ese sentido, el análisis de los números de esta colección se decanta en favor de los retratos de artistas y escritores, a la clase media urbana en definitiva, más que de referencia a los campesinos sus perfiles están tan distorsionados que apenas se reconoce su afiliación a la Historia de España anterior al franquismo ni siquiera en relación con la ficción que se recoge en la colección de Novela Proletaria. Como queda dicho, los autores y sus personajes son de clase media urbana y aspiran a ser ricos por lo que frecuentan también las clases altas, “aunque por ideología o por experiencia autobiográfica” se observa en algunos títulos un interés por reflejar el modo de vida de las clases más humildes. Sin embargo el “lugar común”, lo que unifica el tratamiento de los personajes masculinos de clase media es el hecho de que pueden llegar a vivir con cierto desahogo de sus ingresos, si bien el que esa coyuntura sea estable en sus vidas puede depender del manejo que los personajes femeninos (coprotagonistas y antagonistas) hagan de su patrimonio o de sus emolumentos, pues como afirma en su exhaustivo análisis de las novelas inéditas de esta colección, R. Mogín-Martin, la educación que ellas hayan recibido no les sirve para sobrevivir con autonomía. Un asunto que se pone de relieve con precisión cuando entran en juego asuntos como la herencia de la propiedad, por lo demás exponente sustancioso del modo capitalista de una sociedad patriarcal como la española. Asuntos relativos a la vida cotidiana como los retrasos en el pago de la renta y las inevitables trifulcas entre las partes son vistos con los ojos de la “picaresca”, poniendo en juego, por tanto, salidas ingeniosas que nos llevan a la literatura renacentista y barroca. En ese sentido, frente a los prejuicios de las mujeres de la clase media, los autores resaltan la capacidad de las de clase baja para enfrentarse a la miseria y salir adelante incluso en momentos de máximo apuro económico. En su mundo se afincan el alcoholismo, la delincuencia y la prostitución junto con prolongadas jornadas de trabajo y salarios miserables, una pintura que nos remonta a la era del folletín francés, pero que conserva los tintes menos amargos del retrato costumbrista. “Un aspecto este que puede considerarse como decantación de las polémicas habidas en la última década del s. XIX cuando el simbolismo y el modernismo decadentista hayan reconvertido en emblema decorativo el malestar social de la burguesía” en el primer tercio del siglo veinte. Las dificultades de la mujer humilde para sobrevivir que encuentra en la prostitución la única solución tienen hueco en las historias con un sesgo positivo.

Los culpables son los amantes, que se aprovechan de las injusticias sociales, o el destino, que les ha hecho nacer en un medio pobre que tampoco les ha brindado apoyo y cariño. Además, la vida de lujo de la “cocotte” –para la que llega a esta aristocracia del oficio– sólo tiene un tiempo, el de la juventud. (Martín- Mogín, 2000, p. 86)

En sus apariciones se confunden nobles y ricos. En este segmento de rentas la lucha por la vida no existe, el entramado es de orden personal y de carácter amoroso. “Su vida es ociosa, disfrutan de los adelantos de la técnica, viajan por placer a Europa y no necesitan trabajar para vivir”. Al igual que en el folletín se condenaba socialmente la banalidad de la aristocracia, en estos relatos los ricos no son bien vistos, su condición se asocia al egocentrismo y a la soberbia que provocan humillaciones en los más débiles. Hay una crítica moral más que social y en esta moralización de la vida hay una sustancia vehicular que tiene que ver con el papel otorgado a la “escritora burguesa”. “Sólo el Liberalismo podía traer como corrección el Socialismo, de igual modo que sólo la noción de Estado llevaría a su disolución en las teorías anarquistas”. Esta composición de lugar se vierte en los retratos de la vida en el campo anclada en dos extremos: la feroz explotación laboral y su estado de barbarie, que sitúa al campesino en el estadio primitivo frente al progreso cultural. La visión es caricaturesca e incide en lo más tópico sin detenerse en el relato de sus vidas ni profundizar en sus personajes; “aunque a veces se trate desde el punto de vista de la lucha de clases, como sucede en *El sembrador*, de M. Linares Rivas, en que se vislumbra un asomo de esperanza en la lucha contra sus tres enemigas principales: el usurero, el cacique, la sequía.”

Los militares no son personajes centrales de la novela corta. Como afirma Mogín-Martín, la revista rechaza la idea de la guerra y consecuentemente a los que tienen por oficio emprenderla. En cuanto al clero, especialmente a párrocos y obispos, los autores de la colección afilan sus plumas descargando negra tinta sobre sus pinturas.

Aunque lo habitual sea el desarrollo de una sola trama de más sencillo desenlace en tan poca extensión como se exigía, son bastantes las que cruzan más de una, aunque lo amoroso, si no es la principal será siempre subtrama; en todo caso, en el conjunto de la

colección predominar los asuntos de carácter amoroso; pero al contrario de la novela sentimental del siglo anterior y también de la posterior “novela rosa” no tienen un final feliz, sino que proyectan las desavenencias reales de las parejas, una crisis latente del matrimonio y, en general, de las instituciones sociales. En el apartado correspondiente a *Análisis de las temáticas más frecuentes*, Martín-Mogin nos propone un relato modélico que explica el modo en que subyace lo amoroso, el de *Corresponsal de guerra* (nº 94), de R. López de Haro, protagonizada por un periodista madrileño en Francia durante la Gran Guerra. A pesar de las tragedias que está relatando, el corresponsal tiene tiempo y deseo de amar, pero no a su novia española, “buena y bonita, pero ignorante y callada”, sino a una enfermera gala “guapa, inteligente y capaz de comprenderle”. Se destacan pues tres aspectos en una sola trama: 1) la denuncia de la guerra por sus consecuencias sobre las personas, sin indagar en las razones políticas o militares que la encendieron, 2) una visión muy positiva de lo francés, incluso como proyección, relacionada con lo verdaderamente bello y pujante, y 3) una visión de la mujer española que acusa su marginalidad tanto intelectual como emocional, su mala educación que la incapacita para ser sujeto amoroso.

Las historias netamente amorosas tienen un esquema más o menos fijo, según la analista de La Novela Corta, cuyo estudio estamos siguiendo, que se corresponde con las siguientes pautas:

–Situación inicial. Un hombre y una mujer en pareja o procurando su constitución: amantes, novios, esposos.

–Factor de crisis: La intervención de una tercera persona, la infidelidad, un defecto grave de uno de ellos

–Desenlace, continuación o ruptura de la relación

En los casos de adulterio, si lo provoca la mujer siempre es causa de ruptura, no así cuando el adúltero es el hombre. Lo que pone de manifiesto el sistema de valores y el ordenamiento jurídico que le acompaña. Sin embargo, el maltrato es juzgado con severidad y es causa de reconocimiento moral para la mujer que lo ha sufrido; también los abusos que conducen al embarazo o a situaciones traumáticas para la mujer. No obstante la mayoría de los novelistas se inclinan, en lo amoroso, por soluciones pragmáticas que justifican el abandono o la separación de la pareja, al modo especular

de las soluciones que encontraron en sus vidas reales. Como muestra más imaginativa de la composición literaria de este asunto y sus variables (adulterio, maltrato y abusos sexuales, celos, derroche del patrimonio o escasez de recurso económicos...) la autora nos propone dos historias: *¡Engáñame por favor!*, de J. A. Cavestany, el marido es un adúltero encantador pero infiel que, obligado a ser fiel, se vuelve entonces aburrido y egoísta. Y su reverso, *¡Quién fuera tú!* en la que la infiel es una de las mujeres de las parejas comprometidas en la trama que provoca la irremediable ruptura de la felicidad conyugal. Otros factores de crisis tienen que ver con defectos preferentemente morales. Para la mujer, la inconstancia y la liviandad, como sucede en *Bienaventurados los mansos*, de E. Carrere y los celos, estúpidos o enfermizos casos de separación o de trágicos desenlaces. Como concluye Mogin-Martin, en las crisis de pareja permanece la noción de “culpa” y no la de “incompatibilidad de caracteres”, que se acuñará medio siglo después como alegación de divorcio en nuestro país, pero que se atisba con exclusividad en *Nada menos que todo un hombre*, de Unamuno, y en algunos opúsculos de Gómez de la Serna.

Otra tema desencadenante es el nacimiento de un hijo, que cuando es de una madre soltera puede provocar una ruptura. Aunque, en otras novelas cortas como en *Lo mejor es enemigo de lo bueno*, de A. Martínez Olmedilla, no está clara la apuesta por el hijo como un valor esencial; de hecho, de las dos hermanas embarazadas la que aborta se convierte en una *cocotte* “rica y feliz”, mientras que la otra se casa con el padre de la criatura y terminará en la miseria. En *La higuera de Betania*, el parto causa la muerte de la amada y el héroe, lejos de contentarse con la llegada al mundo de su hijo, acabará suicidándose.

El amor, cuando es empujado por las convenciones sociales acaba en fracaso, tal y como lo analiza la escritora y asidua colaboradora de *La Novela Corta*, Carmen de Burgos en su *Luna de miel*. Un mundo de posibilidades amorosas abortado por la prohibición de practicar sexo durante el año de noviazgo, en que el varón se consuela con prostitutas; una inercia que condenará el matrimonio a que todas las desavenencias acaben abruptamente en reconciliaciones en la cama. Al final de la “luna de miel”, los protagonistas seguirán siendo unos extraños, pero indisolublemente atados por el vínculo del santo sacramento del matrimonio. Nuestros autores se muestran también en desacuerdo con las normas sociales en lo referente a las diferencias de edad. El héroe de *Otoño sentimental*, de Vargas Vila, vive un auténtico infierno con su joven querida, y el

de *El galán en ocaso*, de J. M. Carretero, conoce la vergüenza de que su amante lo engañe con su propio hijo. Como se afirma sumariamente, los problemas amorosos con todas las circunstancias afectadas por el uso de la vida se dirimen individualmente en el caso de los varones, que no así cuando se trata de la “mujer” a la que afecta un código moral estricto, cuya onda expansiva en el orden social determinará su libre albedrío en lo individual.

La vida política se observa a través de la desconfianza del sistema electoral vigente como un mecanismo manipulado y hasta teatral de las alternancias dispuestas por las fuerzas financieras y las imposiciones de la dictadura fascista de Primo de Rivera, bajo el amparo de la entusiástica monarquía borbónica. Así se muestra en la trama de *Silvino Cordero vota*, de J. Belda. El nombre alude a un impostor que, mediante la correspondiente “mordida” vota en nombre de los muertos que no han sido dados de baja en el censo electoral. Por cierto una trama que podría escenificarse hoy mismo si registramos, aunque sea anecdóticamente, las últimas convocatorias de nuestra democracia. Esa farsa reclama un desarrollo dramático por sus crueles efectos sobre los electores engañados y las consecuencias extremas de venganza que le siguen, tal y como sucede en *El día de la ira*, de José Francés, en que los mítines de un diputado y joven candidato frente a una masa de campesinos hambrientos se lee como provocación que acaba en asesinato. En ese sentido, encuentro que existen recurrencias a los conceptos barrocos de la Honra del villano frente a los abusos del encomendado del rey que desata dramas colectivos. Por otro lado, un mandato político es una forma de enriquecerse, como nos cuenta Manuel Bueno en *El umbral de drama*. El marqués apoya a su joven yerno para que defienda sus intereses, pero el joven idealista los contraría produciendo el trágico enfrentamiento. Con estas fórmulas se traslada a los lectores, que se quiere formar y educar, una idea de desconfianza hacia los partidos tradicionales del “turno pacífico”: El “pucherazo” en *El misterio de La Moncloa*, de González- Blanco o *Un hombre terrible*, de E. Carrere, sobre el comportamiento criminal de la vida política.

Existe en los años veinte una polémica sobre el mundo taurino, que viene de tiempo atrás y en la que se asociaba frecuentemente a la afición con una tradición de crueldad y atraso cultural; en ese sentido se pronuncia J. Urquía, quien declara en una editorial titulada *Nuestro propósito* que “los toros son la barbarie, la anticultura, y el que tenga la ocasión de progresar intelectualmente dejará de frecuentar tales espectáculos”. En *Cintas rojas*, de J. López Pinillos, se llega a plantear la pasión taurina casi como una

enfermedad, tramando el novelista una masacre familiar organizada por un campesino, padre de familia, como único medio de adquirir una buena entrada para presenciar la corrida de sus sueños.

Por su parte, *No matarás* de Diez de Tejada constituye un excepcional alegato contra la pena de muerte, que podría publicarse ahora mismo sin cambiar una sola coma. En todo caso se trata de un tema espinoso que se aborda escasamente, pues en sí mismo contiene la semilla de la discordia y la disparidad de opiniones.

La visión de los colaboradores de *La Novela Corta* en relación con la guerra, especialmente con las atrocidades que se cometían en Marruecos, es de distanciamiento, aunque en varias de las “novelitas” se relatan los hechos brutales y aterradores que acarrea su interminable acaecer. Lo que no significa necesariamente adoptar una posición pacifista, sino más bien pragmática de alinearse con el miedo a perder la vida o a que la pierdan sus hijos, especialmente entre las clases populares en las que un varón representa un jornal para toda la familia. En cuanto a la del guerra de 14, la revista se inclina por la neutralidad, al igual que cuando la acción se ubica en los escenarios de las guerras carlistas.

Ya habíamos dicho que la llegada de un niño no comporta un correlato de celebración, una recompensa perfecta para la vida matrimonial. Tampoco la relación paterno-filial es armoniosa, ni supone la aceptación de la autoridad experimentada en asuntos tales como la sexualidad. Los autores describen a fondo el malestar del adolescente, tanto frente a su familia a la que considera mediocre y conformista, como sobre todo a causa del descubrimiento de la sexualidad que le enfrenta a una crisis permanente. Este panorama puede leerse en *El primer pecado* de A. Hernández Catá o en *La tormenta* de Gómez de la Serna, en que los jóvenes viven con vergüenza el despertar a la sexualidad, pues ya el primer beso motiva una cadena de remordimientos; *En Primera salida* de Joaquín Belda, la actitud del padre es más sana ya que, asumiendo los sentimientos del hijo que le empujan a fugarse con su primer amor (una actriz), va en su busca y lo trae de nuevo a casa. Un relato que contemporiza la parábola del “hijo pródigo”. En *El secreto de la muerta* de J. A. Cavestany, el hijo de la violación venga el buen nombre de su madre. En general, se subraya el valor de la paternidad responsable más allá del accidente biológico.

A pesar de la diversidad de asuntos, lo cierto es que los autores de la revista de *La Novela Corta* muestran una visión racionalizada de cierta clase de personajes en situaciones vitales extraordinarias, que se consideran ajenas a las comúnmente aceptadas por la clase media. Su compromiso con los lectores y con los editores no pasa por la denuncia social o de clase, y en el tratamiento de las cuestiones religiosas o morales se muestran asimismo ambiguos, de tal modo que fuera de sus mundos personales no parecen mostrar verdadera inquietud por conocer y describir a fondo la realidad de los otros.

Se nos describe, pues, una sociedad que pareciera no haber cambiado sus claves morales y que arrostra problemáticas insuperables en su desarrollo biológico y económico, aunque convencidos de que el progreso técnico sería el mejor distintivo de su futura modernidad, no se enfocan generalmente las cuestiones relacionadas con los beneficios de la tardía industrialización, quizás por la vocación madrileñista de la revista. Las tramas que se escenifican en el País Vasco o en Cataluña, esas sí regiones punteras, no se relacionan con los conflictos sociales de la industria metalúrgica o textil, ni con el usufructo de ciertas tecnologías domésticas y de ocio fruto de sus relaciones comerciales y culturales con Inglaterra o Francia respectivamente. Y en el caso del País Vasco, como consecuencia de la primera ola de inmigrantes habida a finales del siglo pasado al otro lado del Atlántico, la mención a la forma de vida de los “nuevos ricos” en el interior de las casonas de los indianos. Sin embargo –concluye R. Mogin-Martín– la carga crítica es evidente y la palpamos en cuestiones como la condición femenina y sus desventajas personales y sociales; en cuanto a la felicidad individual, se reitera en varias novelas que no está necesariamente en el matrimonio e incluso, aunque no existe legalmente el divorcio, se insinúa que la ruptura puede recomponerla.

Ya para los años 20 y 30 existe en España un sustrato anterior, el que pusieran Concepción Arenal desde el “Feminismo”, pero también desde los escritos teóricos liberales en sexualidad de Felipe Trigo, quien es uno de los pocos autores que pueden vivir holgadamente de su pluma. Los escritores de esta colección no son revolucionarios para su época y sin embargo así serán tenidos por el franquismo, a partir de 1939. Cuando se ponga en marcha la colección bajo la dirección de Ángeles Villarta, los asuntos relacionados con las preocupaciones individuales en sus vidas privadas y toda reivindicación colectiva de reajuste de una sociedad modernizadora serán totalmente desterrados de *La Novela Corta*. En su primera etapa, los autores de la revista están

contagiados por una forma de “humanismo” de hondas raíces confesionales desde el que se apuesta por lo justo sin predicar ninguna ideología liberadora concreta. Las ideas más difundidas se resumen en liberalismo y tolerancia. La figura de Alfonso XIII, sancionada por la Constitución de 1876, se trata desde la novela histórica como fórmula de compromiso con los lectores y, por supuesto, con la censura gubernativa.

En lo relacionado con el apartado de crítica literaria, la revista no estuvo a la altura de sus promesas, ni de calidad ni de didactismo, su contenido es desigual pues combina toda clase de criterios, los mejor forjados de ensayistas y escritores consagrados y los del arribismo de Retana o de Belda.

Además de las novelas inéditas, existen otras varias que son traducciones o adaptaciones, desde Juan José de Dicenta, la primera obra no inédita hasta las de Blasco Ibáñez o los hermanos Álvarez Quintero. Por fin la adaptación se hace por dos procedimientos. Uno lo representa el caso de *La horda*, de Blasco Ibáñez, cuya adaptadora es Carmen de Burgos, colaboradora y ex compañera sentimental de este autor, quien la adapta por el procedimiento del “corta y pega” de grandes trozos del original. El caso de *Los Pueblos* es algo diferente, pues en éste se recorta la obra por capítulos que no puedan echar abajo la arquitectura general.

Unas notas antes de concluir esta panorámica de los autores que colaboraran en la implantación en España de esta nueva fórmula novelesca dedicaremos un espacio al perfecto acoplamiento del vanguardista, Cansinos Asséns, al marco preestablecido para esta publicación y a su modo de producción más rentable. Como afirma M.J. Conde Guerri (1987, p. 1)¹¹⁹ “en 1915, sólo tres años antes de la publicación del Manifiesto Ultra apareció *El pobre Baby*, su primer relato en La Novela Corta impreso con el n.º 33 de la edición de Bolsillo. Una historia melodramática de orfandad y miseria”. Asimismo, en 1921, *La dorada* (n.º 273) y al año siguiente, *Las pupilas muertas* (n.º 289); en 1922, *La amada fúnebre, la leyenda de Sophie* (números 32-341) y en 1923, *La pobre reina de Chipre, Las dos amigas, Alma-carne, El gran borracho, La señorita Perséfone, El poderoso* (números 374, 385, 393, 402, 411, 417); en 1924, *Mi amiga maruja, Cristo en la Morería, Maternidad última, la onerosa palma de las vírgenes* (números 434, 446, 459, 470), además de publicar otras tantas en diversas colecciones tales como La Novela de Bolsillo, La Novela para Todos, Los Contemporáneos, La

Novela Gráfica, La Novela de Hoy, La Novela Semanal, La Novela Mundial o La Novela del Amor hasta el inicio de la II República.

Para muchos se trata de una disparidad en la mentalidad creativa y para otros, flaquezas de juventud sin calidad literaria inspiradas en la decadencia del Modernismo. Cansinos Assens escribe esta veintena de obras en el tiempo de mayor éxito y difusión entre 1916 y 1923, pero el progresivo agotamiento de esta clase de relatos cortos se refleja también en su pluma, pues desde ese último año escribirá algunas más hasta 1931, un año antes del cierre de *La Novela de Hoy*, con que se da fin al éxito de las grandes colecciones. El que sería mejor conocido como embajador de los “ismos” en España acabará guardando en un cajón los inéditos de que disponía hasta que en 1981, año en que podrá leerse *Muerte y resurrección de Última*, “un significativo epílogo al fructífero recorrido de la novelística corta compartida plenamente por Cansinos Assens.” (Conde Guerri, 1987 p.3)¹²⁰ En sus producciones, el 70% tienen como eje el amor; el 20%, la enfermedad, y sólo una de ellas se dedica a otros asuntos. Estos temas son los favoritos para los escritores incluidos en la nómina bohemia de fin de siglo.¹²¹ Lo que sí parece probado es que el autor recoge en sus diversas tramas experiencias vividas con sus compañías nocturnas. Además él mismo se retrata como el crítico literario benefactor de las prostitutas con las que mantiene una relación casi fraternal según se expresa en *Mi amiga Maruja*, *El poderoso*, *Las dos amigas*, y al aludir a la creación de la figura de *La dorada* en sus memorias. Un caso aislado lo representa *Cristo en la Morería*, que como ya se dijo anteriormente resulta ser la más autobiográfica de todas. En ella aparecen su hermana, su domicilio personal, sus amistades, como lo atestiguan González Ruano en *Siluetas de escritores contemporáneos* (1949), Sáinz de Robles, en *raros y olvidados* (1971) y él mismo así lo reconoce en sus Memorias, *La novela de un literato...* (2005) el autor vivió bastante tiempo con su hermana, quien le ayudaba a traducir libros, en la calle Morería cerca del Viaducto. Lo que le hizo ser llamado el “Poeta del Viaducto”. Todo eso, incluidos los amaneceres a la salida del café Colonial, aparecen en este relato, donde tampoco se escamotea a su perro Baby, sin embargo se sustituye el nombre de su hermana Pilar por el ficticio de Columna, en un afán de sublimarla. Sin que sea posible hablar de una novela de tesis, lo cierto es que en ella el autor proyecta sus convicciones antijesuíticas, lo que hizo que se le tachara de “anti-evangelismo” por colaboradores tan dispares en la calidad de su escritura como Pérez de Ayala o Belda.

Aunque el amor es su tema predilecto, en absoluta coincidencia con las preferencias de los autores de estas colecciones, La Novela Corta incluida, es la enfermedad, según apunta Conde Guerri en *Rafael Cansinos Assens en la novela corta*, el asunto que aborda con mayor asiduidad, y lo enfoca desde una perspectiva decadentista. “*La dorada, las pupilas muertas, el gran borracho, la señorita Perséfone, Maternidad última, la onerosa palma de las vírgenes* reúnen a ciegos, alcohólicos, morfinómanos y enfermas ginecológicas, que son presentadas con tan poca verosimilitud científica y excesivo ropaje literaria que todo se resuelve en una patología psicosexual, atrayente desde el ángulo estético, pero reveladora del conocimiento ínfimo que de ciertas cuestiones médicas había en España”. El autor se comporta en todo caso como un verdadero profesional del género que sabe manejar los materiales temáticos, ateniéndose a la estructura modélicamente estipulada, y sistematizarlos con sobradas habilidades literarias para garantizarse el éxito popular en el relato de las peripecias, eludiendo en sus comentarios las ocasiones de escandalizar o provocar a la moralidad pública establecida. Lo que está fraguando en su escritura es una visión “panteísta” del mundo, que termina siendo dominante en sus novelas cortas de tema amoroso, una vez superada la tentación decadentista, que serán su firma más apreciada y reconocible por la crítica; una singularidad capaz de aunar, en ese rasgo distintivo, al ultraísta como al humanista que bebe de las fuentes del *Cantar de los Cantares* cohesionando así pensamiento e imaginario, para que podamos transitar sin tanto nudos por la lectura de novelas y manifiestos.

En ese contexto hay que analizar su imagen total de la mujer en su producción de novela corta. Cansinos Assens la sitúa inicialmente en el binomio característico y tan productivo en el arte como en la literatura decadentista que opone lo virginal, asociado al símbolo católico que la conforma –Elisa como “inmaculado lirio”– en *Las dos amigas*, frente a la mujer caída, a la prostituta –Emilia como “hortensia de arrugas patéticas”. El uso del lenguaje de las flores, del que tanto abusaron las poetas románticas, se cruzará también en su compañera de promoción, en el ámbito de los coleccionables, la Colombine de la Edad de Plata, quien generó un hibridación, un entrecruzamiento del muestrario de esa Naturaleza floral pero con otros atributos, para ilustrar la genética de los comportamientos sociales tan presente en la sociología de las primeras décadas del siglo veinte; así puede comprobarse en la mención a las prostitutas jóvenes, Antonia y Elisa, como azucenas magulladas..¹²² Pero lo más relevante en este

ideario, afirma Conde Guerri, es la decantación de la mujer fiel que se complace en el arrepentimiento y la pasión; “sus mujeres galantes nunca son lujosas cortesanas ni frívolas semivirgenes, sino marías magdalenas de destrenzados cabellos, engañadas por la eterna inocencia de sus cabellos rubios y sus ojos azules” a imagen y semejanza de las damas a lo gótico del amor cortés, y de la tradición judaica del Mediterráneo oriental, siempre dispuestas a practicar la caridad y el perdón; “su ternura pródiga y dura era una misericordia” como se dirá en *La reina de Chipre*. Pero como resalta la estudiosa de la novela corta de Cansinos Assens, es en *Alegría del mundo* donde culmina esta emoción cosmológica que destina a la mujer a ser el eslabón que une al mundo con el ser humano por la vía del Amor: “Sentía un anhelo de darse tan vago como infinito. Sentíase árbol vivo, capaz de desprender de sus frutos de amor más dulces que los otros”.

Son diversas las ocasiones en las que el autor retrata el cuerpo y la actividad sexual de la mujer a modo de un fruto o de una ofrenda; otras veces son vírgenes desveladas por la noche a la búsqueda de su señor, o una Eva primitiva que regresa en un poético eterno retorno, en otras, Cansinos retoma el mito de las amazonas o acude a la fraternidad de las amantes de la isla de Lesbos.

Tanto Cansinos Assens como Felipe Trigo se apartan del decadentismo que preside la bipolaridad mitificadora del sexo femenino y que, sin embargo, está muy presente en brillantes autores como J. R. Jiménez, o Valle- Inclán, quien tipifica a sus personajes femeninos por su indumentaria, tal y como sucede en la elección que Bradomín hace de los vestidos de Concha en la *Sonata de Otoño* o también los que le hace llevar a la Niña Chole en la *Sonata de Estío*. En su excelente estudio, *Erotismo fin de siglo*, Lily Litvak (1979) detecta en la obra de los autores señalados dos arquetipos femeninos distintos: de un lado, la “mujer serpiente” que aparece desde la pequeña introducción en prosa de los *Jardines galantes*; una centauresa “símbolo del deseo de la carne, del mundo interior de los sentidos, de la sensualidad, del placer y de la caída, pero también del triunfo de la vida y del amor físico”. En el polo opuesto aquella al que el poeta llama *la novia de nieve*: “la mujer pura, casta, virgen, desmaterializada, símbolo del mundo superior del espíritu, que dominará los Jardines místicos desde su primer poema” En el trasfondo del imaginario artístico, en las artes decorativas, la mujer frágil, anoréxica, de rasgos lánguidos y de emanante tristeza, la mujer-niña de los modernistas, que tiene su

contraparte en las *Sonatas de Primavera y de Invierno* y en *Flor de Santidad*, entre otras obras en donde se trata la victoria de la virginidad de una niña inocente.

En un aspecto más terrenal y afincado en la liberalidad sexual de la mujer coetánea, como manifiesto del Amor total que suma lo carnal y lo espiritual, Felipe Trigo y sus seguidores abordan la novela sicalíptica. No son muy numerosos los estudios que se han realizado sobre este autor y su tiempo, aunque es oportuno señalar aquí alguna consideración parcial de la pluma del propio Cansinos Assens en *Poetas y Prosistas del novecientos y la Nueva literatura* (1921, pp. 28-37) así como en sus *Memorias* (op. cit) una semblanza más cálida y cercana.

Como señala J. Aller en su artículo, *Felipe Trigo, Contradicciones de una conciencia crítica en la España de la Restauración*” (2007) este médico frustrado por el ejercicio profesional, cuyas conclusiones se reflejan en *El médico rural*, iniciado en sus propias teorías cuando se consagra definitivamente a la literatura y apologeta de la utopía social de la igualdad de los sexos en sus prácticas culturales, es retratado por Cansinos Assens en su elegía en prosa tras un suicidio al que no se le encontraba explicación plausible, pues en opinión de sus contemporáneos tenía todo a lo que se puede aspirar en vida: amigos, mujeres, éxito y dinero.

Esperábamos, yo al menos, encontrar un cadáver imponente como los de los demás... Pero este cadáver del suicida, muerto en plenitud de vida y de salud, es, si se me permite la frase, un cadáver alegre, que en vez de negar, afirma la vida, una vida misteriosa, atrayente, más bella que la de los vivos (...) Dijérase que venimos de ver el cadáver de Sócrates, o de algún filósofo antiguo, que mañana irán a quemar en el fuego purificador y bello de la pira, vertiendo en ella leche y vino.

Controvertido por la disparidad de opiniones que suscitaba el tono sexual y directo de su narrativa obtuvo, sin embargo, un gran éxito de público. Fue publicada una crítica feroz de Leopoldo Alas "Clarín", desaparecido unas semanas antes, en la revista barcelonesa *Pluma y lápiz* (7 de julio de 1901) acerca de *Las ingenuas*, primera novela de Felipe Trigo, que contribuyó a encasillarlo, no por su osadía sino por su inmoralidad,

en el que lo califica como "corruptor de menores y del idioma (...) groseramente tosco, incorrecto y confuso"; sin embargo, gozó del respeto de autores católicos reconocidos y prestigiosos tales como Gabriel Miró o Emilia Pardo Bazán

Consideraba F. Trigo a la mujer como un ser igual y libre de ataduras, tanto en sus fantasías privadas como frente a la restrictiva moral católica imperante, convirtiendo así el placer sexual liberado por hombres y mujeres en motor de felicidad en sociedad. De este espíritu están impregnadas las heroínas de sus novelas: *Las Evas del Paraíso*, *Sí sé por qué*, entre muchas, pero también se refleja en sus ensayos afines a las teorías de Pablo Iglesias: *Socialismo individualista o El amor en la vida y en los libros* tanto como en sus artículos periodísticos en *El Herald*, *El Globo*, *El Imparcial*, *El Liberal* o *El Diario de Manila*, en donde publica cuando es destinado a Filipinas como médico militar. Como ha señalado Lily Litvak, el mayor interés del "Feminismo" de Trigo es "el de buscar la emancipación de la mujer sin el surco previo de lo masculino". Pero como afirma A.M. Sanmartín (1983)¹²³, "El prudente *progresista moderado* y el fogoso defensor del *amor libre* se contradicen no pocas veces". La imagería de este polémico autor, redivivo en España tras la Transición, pone en cuestión un estado de cosas en la moral de la sociedad de un tiempo que juzga desigualmente las inclinaciones amorosas de sus miembros discriminando al género femenino (discípulo de Letamendi), pero en ningún caso pretende subvertir ni violentar sus cimientos, sino que cree que "debe ir cambiando lenta y gradualmente"

Otros cultivadores de este género tan en boga en el amanecer del siglo pasado son Zamacois, Juan Pérez Zúñiga, Ramón Asensio Más, Antonio S. Briceño, en cuyos relatos se interesaron por el papel de la mujer en las relaciones amorosas: el adulterio femenino, el crimen pasional, así como por la doble moral imperante en la España de la Restauración.

La novela erótica no pudo ser rubricada por la pluma de las novelistas. Probablemente, un contrato con lo reproductivo, con lo maternal eterno y su pedagogía habrían modelado desde sus inicios las convicciones de nuestras escritoras románticas. No había "marco" ni condiciones de posibilidad. En efecto, con los hijos no se habla de sexo y con los maridos no se practica, sino como cumplimiento de un mandato jurídico que equilibraba el orden social regido por una monarquía conservadora y católica.

Por otro lado, el hecho de que la mujer estuviese privada de autonomía para ejercer profesiones liberales destinadas a su propio sostenimiento, en pie de igualdad, la situaba en posición subalterna para hacerse oír. Los pseudónimos enmascaraban a las escritoras, pero siempre dentro de las variantes de géneros literarios apropiados: el cuento infantil, la novela sentimental y el folletín maniqueo y melodramático. Las novelas históricas tanto como las piezas teatrales en verso se enmarcaban en periodos gloriosos del pasado que atraían a la sociedad burguesa española del siglo XIX como fabulación embellecida de aquello que quedaba definitivamente fuera de sus vidas cotidianas. La poesía posee sus propias máscaras. Conformados sus límites por los maestros del Neoclasicismo, las poetisas románticas fueron admitidas en este espacio literario como parte de un “juego floral”.

La lucha por los derechos civiles, por la aceptación de la mujer como miembro activo de la sociedad de la Restauración comprometió a las escritoras liberales más progresistas y, aún más, a las primeras socialistas y republicanas, pero dejando al margen su imaginario sexual circunscrito en el ámbito de lo privado. La moral personal no estaba en cuestión, sino su reflejo en la calle. Cuanto más avanzaba el movimiento de feminización de la sociedad española, más se agudizaban los estereotipos acerca de su configuración social —objeto no ya de la filosofía o del derecho, sino además de la visión científica legitimadora de sus inclinaciones naturales y de sus responsabilidades sociales “natas”—. O ejercían como madres decentes o sencillamente eran prostitutas, una casta maldita pero necesaria del arrabal del conservadurismo burgués.

Después ya no hubo tiempo para rescatar las palabras adecuadas de nuestro alfabeto al que siempre le faltó la “X”, y eso que presidía nuestro código genético. La novela erótica en femenino se situó en un sistemático periodo de latencia, que se prorrogaría hasta finales de mil novecientos setenta en que se iniciaron las primeras colecciones específicas tales como la exitosa “Sonrisa Vertical” entre algunas otras. Aún así, cabe imaginar que hubo lectoras que, más o menos clandestinamente, debieron beber con fruición de esa fuente dentro de sus gabinetes privados o en sus círculos de amistades. Si bien se trata de un hecho indemostrable, lo considero al menos deducible de las crecidas ventas de novela sicalíptica entre 1900 y 1930, pero, con anterioridad, del interés que siempre hubo por lo amoroso en toda su extensión y la representación de lo femenino, por parte de este público privativo, desde finales del siglo XVIII.

3.3. CARMEN DE BURGOS “COLOMBINE”: EL ESLABÓN PERDIDO

Uno de las principales compañeras de viaje de esta generación de escritores y periodistas de novela corta es, sin duda, Carmen de Burgos “Colombine” (1867-1932). Fue una figura sobresaliente en los círculos literarios, políticos y “feministas” madrileños de su época y también una de las más fieles colaboradoras de las colecciones semanales en las que publicó regularmente, a lo largo de los veinticinco años que duraron éstas, casi un centenar de novelas cortas en diferentes revistas, desde *El Cuento Semanal* hasta *La Novela de Hoy*.

Desde 1907 la autora había aparecido como figura destacada entre los escritores que integraron la “promoción de *El Cuento Semanal*”¹²⁴, aquella colección de novelas cortas fundada por Eduardo Zamacois, modelo de otras muchas que vinieron después y que alcanzaron grandes tiradas y una difusión de la literatura novelesca sin precedentes. Colombine participó de principio a fin como una de las plumas más asiduas, lo que en gran medida la especializó en este modelo narrativo tras sus inicios en el cuento literario en la colección de pequeño formato, *Biblioteca Mignon* (1905). Casualmente, su muerte en 1932, coincide con el fin de *La Novela de Hoy*, última colección importante de aquel movimiento editorial.¹²⁵

Como señalan R. C. Imboden (2001) y C. Núñez Rey (2005; 2006), la prolífica escritora se acerca en sus temáticas tanto como en el uso singular de sus lenguajes a una literatura plenamente moderna, vanguardista en el uso de metáforas “greguerías”, alejándose en todo de los esquemas decadentistas sobre la mujer y su representación social que además combate en todos los frentes, pero se sitúa “críticamente” alineada con la realidad de su tiempo, cuyos rasgos plasma en todos sus relatos como exigencia y mandato inalterados.

Sus primeras contribuciones como novelista están relacionadas precisamente con *El Cuento Semanal*, donde Carmen de Burgos publicará cuatro entregas: *El tesoro del castillo* (1907); 81.–*Senderos de vida* (1908); 148.–*En la guerra* (1909); 238.–*El honor de la familia* (1911).

En *Los Contemporáneos* diecisiete títulos más: *El veneno del arte* (1910); *Siempre en tierra* (1912); *El abogado* (1915); *Los usureros*, *Ellas y Ellos o Ellos y Ellas*, *Don*

Manolito y El permisionario (1916); *El desconocido* (1917); *Los inadaptados* (1918); *El fin de la guerra* (1919); *Confidencias* (1920); *La rampa* (1921); *Los anticuarios* (1921); *El último contrabandista*, *La prueba* y *Los huesos del abuelo* (1922) y *La tornadiza* (1923). Escribió también en *El Libro Popular* (1912-1914), colección dirigida por Antonio Lezama y Gómez Hidalgo (A. Correa, 2001), donde publicó cuatro novelas: *La indecisa* y *La justicia del mar* (1912); *Malos amores* y *Frasca la Tonta* (1914.). En *La Novela de Bolsillo* (1914-1916)¹²⁶, que alcanzó los cien títulos, sólo publicó *Sorpresas* (1914).

Pero la colección en la que se registra mayor número de publicaciones es en *La Novela Corta* (1916-1925) con veintitrés entregas: *El hombre negro* (1916); *El perseguidor y Pasiones* (1917); *Venganza* (1918) y *La mejor film* (1918); *Dos amores* y *Las negociaciones de la Puerta del Sol* (1919); *La flor de la playa*, *La emperatriz Eugenia, su vida* y *Los amores de Faustino* (1920); *La entrometida* y *La ciudad encantada* (1921); *La mujer fría*, *El suicida asesinado* y *La princesa rusa* (1922); *La pensión ideal*, *La que se casó muy niña*, *La mujer fantástica* y *El hastío del amor* (1923); *Hasta renacer*, *Las ensaladillas* y *La miniatura* (1924); y *El brote* (1925) de la que tomamos algunas notas significativas a partir del interesante análisis de R. C. Imboden (op. cit) quien la califica de *meta-bestseller*. “Pues configura de manera ejemplar la creación o –más precisamente, la producción– de un género híbrido que se asimila tanto al contexto sociohistórico de la época como a las expectativas y competencias discursivas de sus lectores”

Dentro de otras colecciones de menor proyección editorial también se encuentran sus relatos, cual es el caso de *La Novela con Regalo* (Valencia, 1916-1917, que se refiere a las tapas para encuadernar las novelitas, en la que aparecen títulos como *Lo inesperado* (1916) y *Una bomba* (1917); y en *La Novela para Todos* (Madrid, 1916) Los míseros. En la curiosa colección, *La Novela Gráfica* (Madrid, 1922) dirigida por un enigmático director-propietario Maquiavelo, seudónimo sin identificación, publicó *La herencia de la bruja* (1923). De nuevo dos importantes colecciones, por su difusión y larga vida, reclaman su participación: *La Novela Semanal* publicada por Prensa Gráfica, entre 1921 y 1925, publicó cinco entregas: *El artículo* (1921); *El extranjero* y *El anhelo* (1923); *La melena de la discordia* y *La nostálgica* (1925).

Finalmente, en *La Novela de Hoy* (1922-1932), en la última década antes de su muerte, Carmen de Burgos, quien mantenía fuertes lazos de amistad con su director, Artemio

Precioso, firmó nueve entregas: *Se quedó sin ella* (1929); *El dorado trópico* (1930); *¡La piscina!*; *¡La piscina!*, *Vida y milagros del pícaro Andresillo Pérez* (1930); *La ironía de la vida*, *Perdónanos nuestras deudas* y *Puñal de claveles* (1931); *Guiones del destino* y *Cuando la ley lo manda*. Colombine participó en dos colecciones “pasionales”: *La Novela de Noche* (1924-1926), editada también por Artemio Precioso, que publicó 61 títulos (Labrador, J. 2005), con una sola entrega: *La confidente* (1926) y *La Novela Pasional* (1924-1928) que editó 186 volúmenes, con *La que quiso ser maja* (1924?).

En 1926 Carmen de Burgos publica sus últimas aportaciones a la novela corta: en *La Novela Femenina* (1926), dos títulos: *La prueba* y *El silencio del hijo* (1926); y en *La Novela Mundial* (1926-1928) dirigida por García Mercadal, que alcanzó los 130 números (Sánchez y Santamaría, 1997), otros dos: *Misionera en Teotihuacan* (1926) y “*El Misericordia*” (1927). Entre otros títulos aparecidos en formato bolsillo pero sin pertenecer a una colección determinada: Prensa Gráfica *El novenario* (1930) y en *La Novela Romántica*, *Las tricanas*. En *Novelas y Cuentos* se encuentra una de sus últimas novelitas, *Los endemoniados de Jaca* (1932).

Nuestra prolífica autora se había iniciado como cuentista al tiempo que alboreaba el s. XX. Los primeros relatos en aparecer, que se recogen en *Ensayos literarios* (1900) y que prácticamente fueron autoeditados en la imprenta de su suegro, conservan adherencias del folletín romántico tanto por la forja de algunos personajes o la elección del mundo medieval, pero además por el uso de recurrencias retóricas vaciados de significado aunque, junto a ellos, despunta un lenguaje expresivo, escueto y eficaz, que se habrá depurado en *Cuentos de Colombine* (1908).

En otro registro, próximo al lenguaje documental del reportaje periodístico, hay que analizar el relato ensayístico sobre el mundo de las minas. *En la sima* (1908)¹²⁷. Varios de sus relatos cortos, casi un centenar, alcanzaron tiradas de decenas de miles de ejemplares, lo que equivalía a una extensa popularidad, pues, antes como hoy en el mundo editorial, los riesgos están milimétricamente calculados. Quizá el hecho de una simbiosis, en buena proporción, entre lo vivido y lo soñado fuese la fórmula que le permitiera llegar a un público tan numeroso. Sigamos en esto a nuestra autora:

Siempre he procurado que mi novela fuese naturalista, aunque lleve escondida, como un alma indispensable, como un motor invisible, la

poesía. Realismo en las descripciones, en el estilo, y un ideal como finalidad (C. de Burgos, 1930, p. 133)¹²⁸

La autora se movió sobre todo en los terrenos de la novela corta, lo que inicialmente supone un límite para la extensión en cualquier aspecto de la técnica narrativa empleada; tal condición, sin excluir otras, parece estar en la base de algo que se hace categoría en sus relatos que nacen de la necesidad de realizar sistemáticamente una labor de criba y condensación.

Cada novela es un episodio completo, y detrás de él queda la vida entera, con sus interminables prolongaciones, imposibles de encerrar. Por eso hay que resignarse a que en la novela pasen pocas cosas para que se vean mejor. (op. cit. p. 135).

Todo ello afecta muy principalmente a los personajes, que en el caso de los secundarios los convierte en eficaces esbozos con mínimos trazos. Como afirma en su análisis de los Lenguajes C. Núñez Rey (2006) “lo frecuente es que Carmen construya parcelas de ellos, pero densísimas, por lo que resultan vivos y auténticos”. Algo parecido descubre el crítico literario, Ricardo Gullón, (1973) en las figuras novelescas creadas por Galdós: “no necesitaba tomar del personaje sino lo esencial. Ya digo que aislar al personaje, y dentro de él acotar, para iluminarla, una parcela del ser, es una falacia, pero adecuada a los fines del novelista” (R. Gullón, 1973 p. 181)¹²⁹

El ejemplo más sorprendente y llamativo en el tratamiento de un personaje –se encuentra en *El suicida asesinado* (1922, La Novela Corta, nº 339) porque en ella se crea lo que podríamos llamar “personaje oculto” o “personaje ausente” o “disolución del personaje”. (Núñez Rey 2006, pp. 347-361)¹³⁰ De Francisco Mendoza, nos deja unos breves apuntes biográficos y una decisión clave, la de vivir para escribir en hoteles junto a un mar que terminará acogiéndole en su seno. Un enigma dentro de otro, este de su verdadera personalidad, que no llega a descifrarse aunque, a partir de su diario, este personaje desvitalizado, incorpóreo incluso, nos guía a través de un modo de

conciencia, de su mirada del mar, a la resolución final; sin embargo la técnica narrativa empleada es singularmente vanguardista, pues pareciera que la escritura se hiciera soluble para narrar la historia como en una sucesión de acuarelas.

En este sentido, su narrativa se acerca a ciertas propuestas de N. Sarraute, cuya estrategia fue definida por Ph. Lejeune, a partir de 1972, como “un récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité”

Así, mientras contempla el juego de los niños con las olas, aflora un momento el sentir del personaje y nos descubre la clave del misterio: “no la huyen con miedo, sino con deseos de dejarse coger, de enredarse en la red de encajes, de envolverse en el velo centelleante (...). Unirse y consumirse en esa belleza suprema”. Las imágenes que crea devienen en símbolo, como en la novela de Carmen *La Flor de la Playa*: (1920) “La playa está toda vestida de encaje blanco, vestida de novia. Las playas son las novias del mar”.

En el juego de perspectivas señala Nuñez Rey la singularidad de la conjunción de la ficción y la realidad histórica que C. de Burgos realiza en *El hastío del amor* (1923). “En nota a pie de página, nos anuncia la inclusión en la novela de las cartas de amor escritas por la monja portuguesa Mariana Alcoforado; en ese plano Mariana es un personaje estrictamente histórico. En las cartas pasa a ser personaje literario creado por ella misma para expresar su yo, y en el relato en que las cartas se insertan se convierte en personaje de ficción recreado por Carmen para reconstruir sus desdichados amores”.

En referencia a los múltiples lenguajes que emplea en su universo de ficción la autora se multiplica en el uso de diferentes estéticas literarias inclinándose a veces por la técnica narrativa de Blasco Ibáñez y definiéndose como “naturalista romántica”, pero otras apela a su experiencia como reportera de viajes y corresponsal y se ciñe a un lenguaje “documental-objetivista”, aunque también ejercita en sus descripciones una mirada “satírica” al modo quevedesco, como puede comprobarse en este fragmento de *El hombre negro* (1916, La Novela Corta, nº 27, 1916, p. 52.): “Aquel hombre era todo perfil; parecía que había seguido viviendo después de haber sido laminado por una apisonadora. Todo él era la «hoja» de un hombre, como una hoja de guadaña. No podía mirar de frente por estar hecho de refilón, porque era todo él filo, y andaba de perfil, de filo”.

Sus novelas están cargadas de humorismo al modo de las *greguerías* de Gómez de la Serna, su compañero de viaje: “El cañón moderno es la caricatura y el humorismo, la metralla”. Y en *Quiero vivir mi vida* (1931) compone una asociación de imágenes muy personal: “Las playas son las novias del mar y por eso las viste de encaje”, una recurrente imagen que la autora había utilizado ya en *Los inadaptados* (1909): “Al retirarse la ola quedaban por un momento en seco las naranjas entre el espumoso encaje, adornando la playa con prendido de reina”.¹³¹

La hibridación de elementos de la vida y de la ficción, el uso de un doble perspectivismo, que aúnan visión crítica y evasión romántica, consolidan un estilo que fragua en su mejor etapa productiva, la que se corresponde con las novelas cortas populares de la Edad de Plata.¹³²

Como ha estudiado R.C. Imboden (2007) Carmen de Burgos se interna en la literatura popular de su época en *El brote* (1925) que coincide con el último año de vida de la colección La Novela Corta, que acoge sus mejores relatos. Una historia que pone en escena no sólo los conflictos sociales de la época, sino también el conflicto entre ideología y estética, entre viejas formas literarias heredadas del siglo XIX y contenidos modernos. *El brote*, “novela metaliteraria” plantea desde un principio el problema de la herencia. Otra temática constante en la obra de la almeriense es la búsqueda del sujeto de la plenitud, de la armonía con el mundo, del equilibrio y de la integración de modos de vida, en principio incompatibles, en una solución final pragmática. (pp. 109-251)¹³³

En *El brote*, María Isabel hereda de su tía una gran finca en el sur de España, con la curiosa condición de no contraer nunca matrimonio. Un día encuentra en su jardín a un apuesto ingeniero inglés que iba en busca de su pelota de tenis. Los dos jóvenes vuelven a verse y se enamoran, viéndose forzados a buscar una manera de eludir la promesa de la heredera sin romperla. Por otra parte, ella no está dispuesta a renunciar a su herencia ni a irse a vivir con su ingeniero a Gran Bretaña.

Como apunta C.R. Imboden en su estudio sobre este relato, en el transcurso de la historia el mundo interior de la finca, que configura la visión de una España conservadora —el espíritu de la tía difunta, las criadas y el cura están allí presentes—, es penetrado cada vez más por el mundo exterior y un estilo de vida moderno que incluye

la práctica del deporte y la afición por viajar al extranjero. La nueva propietaria de la finca había hecho construir una pista de tenis después de conocer a Jorge, el ingeniero inglés, y, de su mano, emprenderá pequeñas excursiones a la playa. La joven introduce cambios en la casa y en el jardín, hasta entonces cuidado por los viejos criados:

¡Ni el jardín respetaba! A pesar de la resistencia de los dos Franciscos había llamado a un jardinero de la ciudad para hacer nuevas plantaciones de flores extrañas que jamás se habían cultivado allí, y sobre todo de rosales, de tal manera que cambiaba el aspecto antiguo. (...) Se transformaba todo. (*El brote*, anexo en Imboden p. 278)

Finalmente, la pareja no contrae matrimonio, sino que opta por un amor encubierto y en pecado que muestra la dificultad de oponerse a los impulsos naturales; el ingeniero inglés se instala en la finca de María Isabel ocupando el puesto de administrador.

Como analiza con hondura esta estudiosa, el subterfugio de su amor común por la jardinería es como mínimo singular en una pareja a la que les separaba cultura, nacionalidad y lengua. Ambos se dedican al cultivo de las rosas, pero ella no ha logrado buenos resultados con los injertos; él, en cambio, sabe cómo crear nuevas variedades a partir de la fecundación de una cepa vieja con una semilla nueva. Aparte de las connotaciones eróticas en la descripción del acto de fecundación de las flores, el texto establece una analogía explícita entre jardinería y literatura, lo que permite una lectura metafórica del mismo: “Un jardín como éste es una biblioteca, donde hay mucho que estudiar para pasar la vida encantado”; incluso atribuye a las flores cualidades literarias “—Mire usted qué poesía tiene el nenúfar”; además de integrar a la mujer en ese jardín literario: “No hay nada que pueda rimar con usted como las flores”.¹³⁴

Toda su producción está atravesada por ciertas temáticas afines. Si la guerra fue motivo para artículos y alegatos, también lo fue para sus novelas cortas, que se impregnan con mayor libertad del cúmulo de imágenes y vivencias personales a través de sus personajes. En este sentido cabe mencionar aquellos que protagonizan las “novelas antibelicistas” en torno a la guerra de Cuba, la guerra del Rif (*En la guerra*) y a la Primera Guerra Mundial (*El desconocido*, *Pasiones*, *El permisionario*, etc.). En su

novela tanto como en sus crónicas como corresponsal de *El Heraldo de Madrid*, en donde informaba a los familiares del destino de los combatientes y a los españoles sobre los actos de crueldad y de irracionalidad que toda conflagración supone, únicamente en aras de intereses políticos, su voz se alza se claramente contra eternos despropósitos y sobre su aliento iracundo.”La guerra, fiera monstruosa, voraz, insaciable, siempre con las fauces abiertas, se lo tragaba todo”. En algún caso, el alegato alcanza extremos máximos de exaltación y radicalismo, y también, de grandeza: “Los dioses han muerto (...) ya no hay rayos que aniquilen al malo (...) Mientras exista el recuerdo de su historia de crímenes, no habrá justicia. Muchas de estas reflexiones se contienen en su artículo, “El fin de la guerra” (Madrid, Los Contemporáneos, año XI, 559, pp, 18-IX.1919, p. 15).

En su visión de los ministros de la Iglesia católica, ciertas alusiones metaforizadas se encuentran dentro de la tradición anticlerical decimonónica, tal y como señala R. Senabre Sempere (2010) en sus *Notas sobre la Prosa periodística de Carmen de Burgos* cuando la autora se refiere a los curas como “alimañas negras” y también “grajos y pajarracos extraños que anidan bajo la enseña del Papa negro de los jesuitas o del Pontífice romano” (El Pueblo, 18-XI-1906). En el contexto de un paseo por Toledo, cuando se halla delante del Crucificado, Colombine escribirá: “Un farol se balancea lúgubrementemente ante él; las faldas negras de tanto eclesiástico dan la ilusión de los cuervos que preparan el festín a costa del reo inocente” (Senabre Sempere, 2010, p. 4).¹³⁵

Por lo demás, la autora había proclamado ya en sus memorias que su niñez en el valle de Rodalquilar se desarrolló libremente: “Nadie me habló de Dios ni de leyes; y yo me hice mis leyes y me pasé de Dios”. (Martínez Marín, p. 10) Si así era la perspectiva del dogma cristiano, cuánto peor era su visión del poder de un clero, (cuya omnisciencia pervivirá desde la viaje alianza constitucional del periodo isabelino hasta finales del franquismo) expandiéndose al manejo de las conciencias de los más débiles, lo que suponía obrar en contrario respecto de su propia doctrina evangélica. Su experiencia como maestra de niños pobres tampoco ayudaría precisamente a forjar en ella una imagen mejor de sus predicamentos.

Cuando se trate de la influencia del clero sobre la Mujer tomada como motor de la reproducción de los códigos morales, privada de deseos y de ambiciones personales, la autora expondrá sus conclusiones críticas, no sólo desde las tribunas, sino mediante personajes interpuestos en la ficción novelesca para evidenciar el lado perverso de los

argumentos religiosos que se les trasfunden y coartan su existencia. Como concluye H. Establier (2002) en su artículo sobre “Antirreligiosidad y Progresismo...”, la novelista expuso su tesis sobre las manipulaciones de la Iglesia sobre las mujeres más ignorantes en obras como *Triunfante* (1908,) en la que el marco opresivo de la religiosa Toledo asfixia aún más las posibilidades de elección de la protagonista, Josefina, torturada por su aristócrata marido “viejo, borracho y grosero”, quien renuncia a las promesas de amor de Felix, una vida de felicidad entre hijos sanos, para refugiarse únicamente en la religión. “Así las promesas de Felix tropiezan, en el momento de la verdad, con un enemigo invencible: el imperativo de la moral, el sagrado deber cristiano que impide que la rectitud de costumbres sea compatible con la satisfacción de los instintos y convierte el sacrificio en virtud heroica”. (En *Cuentos de Colombine*, p.105-108). También seguirá este mismo esquema en *El honor de la familia* (1911) y en *Don Manolito* (1916). Desde el punto de vista de la religiosidad de las que profesan los votos sacrificando su juventud volcada en una vida estéril y enclaustrada, *La misionera de Teotihuacán* (1926). Los mandatos de la naturaleza humana y sus pasiones se toparán con los muros del convento y las reglas que rigen la vida de Guadalupe, lo que acarreará finalmente la trágica muerte por envenenamiento de la monja y la de los que pretendieron su amor en vano.

Como recoge H. Establier en esta investigación monográfica, Carmen de Burgos no ataca exclusivamente el culto católico extremado, sino que en *La justicia del mar* (En *la guerra* s/f) arremete contra los excesos de un calvinismo doctrinario que predica la austeridad extrema de la palabra de la Biblia, en esos “versos fríos y rígidos” que inoculan las vidas de sus gentes hasta el contagio de sus almas, impidiéndoles aspirar a la felicidad terrena.

“Absurdo es, en opinión de la autora, contener mediante normas artificiosas de comportamiento –sociales o morales–los dictados de la naturaleza, y para demostrarlo, disfruta diseñando heroínas cuyos intentos de luchar contra lo inevitable, son siempre infructuosos”, y también venenosamente mortales. (Establier Pérez, 2002, pp 89-106).¹³⁶

Su compromiso con lo real vivido de esta inagotable viajera frente a la desdichada y angosta que generalmente se les impone a las mujeres durante la dictadura de Primo de

Rivera, le permite poner en juego diversos pretextos narrativos, cuyos argumentos no son ajenos a las que nos educamos en el desarrollismo franquista.

Frente a los circunloquios de las primeras folletinistas, Colombine traza un marco paisajístico breve que nos sitúa, de un brochazo, en el lugar en el que se ha desarrollar el drama humano, y en unos pocos párrafos, brota un eficaz diálogo, en pleno “climax”, que nos implica en el asunto del que quiere tratar. En la novela, *El artículo 438*, su contenido acerca del delito civil de adulterio es una cita literal del código vigente que enmarcará el motivo sobre el que se alza la acción. Una cita que se elige, a mi entender, como recordatorio fiel de que más allá de la ficción que se ha construido, las consecuencias de su comisión serán literalmente juzgadas y se condenará a la cónyuge sin remisión. En la cita del artículo 438 del Código Civil se condensan todas las historias imaginadas.

El marido que sorprendiendo en adulterio a su mujer matase en el acto a ésta o al adúltero ó les causara alguna de las lesiones graves, será castigado con la pena de destierro (...) Si les causara lesiones da segunda clase, quedará libre de pena. Estas reglas son aplicables a los padres, en iguales circunstancias, respecto de sus hijas menores de veintitrés años y sus corruptores, mientras aquéllas viviesen en la casa paterna (...). El beneficio de este artículo no aprovecha á los que hubieren promovido ó facilitada la prostitución de sus mujeres ó hijas”

Para trazar la imagen física y moral de sus personajes usará la autora todo lo aprendido anteriormente de los maestros realistas –la relación del nombre y sus pasiones connotadas– a los que añade unas dosis de la herencia del positivismo, que caracterizó y codificó las anomalía de la conducta a partir de ciertos rasgos distintivos en la constitución fisionómica, que estará más presente en los relatos románticos; esto es un retrato completo de las conductas que se les atribuyen a los personajes en juego a partir de unos rasgos físicos específicos y recurrentes (“labios groseros” en Alfredo, el vividor que consume los sueños y la fortuna de su esposa, y de María Angustias, “en forma de corazón, rojos y carnosos”) aprovechando asimismo en esta novela el nombre del

personaje femenino para remitirnos a una doble referencia, a su procedencia (Granada, cuya patrona es la Virgen de las Angustias) y a su estado de ánimo. Con la voluntad de síntesis, propia de una reportera, Colombine resume en tres o cuatro páginas el nudo de la historia y sus preconcepciones: la vida asilada de María Angustias en un pueblo de Motril sin verdadera relación con personas de carne y hueso, sino sólo rodeada de sirvientes que la tratan como a la hija del “amo”, y su traslado a un “carmen” de la capital en el mismo perfecto asilamiento; su escasa educación para enfrentar los quehaceres y vaivenes del Mundo, lo que no impedirá que se produzca, repentinamente, la confrontación con la dura realidad de un matrimonio cruel: Alfredo la maltrata y dilapida su crecido capital invertido en negocios ruinosos, como este de la explotación de la uva en los mercados de Londres, a costa de los cortijos de su mujer; un marido que se entretiene con queridas y se abandona al “alcohol, el éter o al opio”, pero que le da una hija para que se consuele. Todo ello la obligará a despertar del sueño romántico en el que se refugiaba desde la pubertad. Significativamente queda subrayada la opción del “divorcio” como la única salida que el personaje femenino encuentra a esta encrucijada: o pierde la tutela de su hija o pierde todos sus bienes, pero en todo caso seguirá aislada e impotente para manejar su vida. Un asunto del que la autora había versado extensamente en su obra de 1905, *El divorcio en España*.

Por otro lado, imágenes paralelísticas entre el personaje femenino y de la virgen, analizadas desde la perspectiva del arte, son algunos de los eficaces recursos expresivos de que se sirve Colombine para ilustrar este dramático conflicto personal, en el que la pequeñez de su figura y el brillo de su belleza quedan de relieve en la descripción de la contemplación de la fastuosa imagen de la patrona de Granada estática en su altar,

Parecía un triángulo la imagen, con la cabecita pequeña, acabando en un ángulo, y el ensanche fastuoso de las ropas de brocado. Su gesto triste mostraba su dolor y su miseria entre tantas galas... (*El artículo 438* Prensa Gráfica, nº 15, oct. 1921, p.18)

Escritora inquieta y curiosa, Carmen indagó en el mundo del arte, del que estudió tanto su dimensión de conservación como las alternativas estéticas, inclinándose

especialmente por la figuración y los modernos impresionistas. Su interés por el arte como heterodoxa crítica, centró una de sus temáticas en la novela pero también fue objeto de sus conferencias, como la que dictara en Buenos Aires defendiendo la obra de Sorolla, de Julio R de Torres, a quien conoció personalmente, y de Zuloaga, entre otros españoles.

En la breve *Autobiografía* que inicia la compilación de artículos, *Al balcón*, resume su admiración por el arte y habla de algunas de sus preferencias entre los clásicos modernos. “En toda manifestación pictórica me interesan sobre todo los primitivos. Tienen para mí una seducción, un encanto, una ingenuidad que no llegan a superar nunca los maestros que les siguen”

Como observa A. Cabanillas Casafranca (2005-2006) en sus artículos sobre su completa y apasionada visión del Arte (Cabanillas Casafranca, 2005-2006 pp. 385-406)¹³⁷ “si bien nunca se dedicó a su estudio de una manera profesional, tendrá una gran importancia en su obra. En la breve autobiografía que inicia la compilación de artículos *Al balcón*, resume en pocas líneas su admiración por el arte y algunas de sus preferencias:

Mis placeres más grandes los hallo en el Arte [...]. Extasiarme ante los cuadros del arte de Beato Angelico o de Andrea Orgagna, con la sonrisa de enigma de la *Gioconda* de Vinci y con las escuelas tan diferentes de Velázquez, Ticiano, Ribera y El Greco. He pasado tres días contemplando la plaza del Duomo de Pisa y muchas horas ante la puerta del Baptisterio que modeló Ghiberti en Florencia. Alguna vez sentí impulsos de arrodillarme al pie de las estatuas de Donatello, Luca della Robbia y Miguel Ángel. He soñado con Pompeya y Venecia, he sentido en Roma añoranza de la corte de los emperadores... He evocado a Grecia ante la *Venus* de Milo... y me he aburrido en París y Montecarlo.

Sus opiniones sobre temas artísticos fueron aconsejados generalmente por teóricos tan influyentes como Taine, Viollet le Duc, Ruskin y Fromentín, pero también bebió de las

fuentes nacionales al acudir en sus citas a Menéndez Pelayo y su *Historia de las Ideas Estéticas en España* (1883). Nuestra autora fue especialmente combatiente cuando se trataba de artistas carentes de formación o que se mostraban despectivos con las corrientes tradicionales más productivas del arte renacentista.

Por mi casa de Madrid pasan escritores, periodistas, músicos, escultores, pintores, poetas... y cuantos artistas americanos o extranjeros nos visitan (...). Todos somos hermanos, todos hablamos de arte. (C. de Burgos, 1913, p. 12)

Colombine compara los museos con panteones en donde reposa la obra de arte en nichos y donde los carteles, a modo de epitafios, hacen que la obra de arte se fosilice. Una visión que se aprobaría hoy en día. Trató sobre el expolio de las obras de arte, en *Los anticuarios* (1910-1918). Tal y como ha recogido G. Torres Nebrera, en “Denuncia, amor y pasión en la literatura de Colombine” (2010), la autora se documenta a fondo para trazar con veracidad el expolio que sufría nuestro patrimonio en las primeras décadas del siglo XX.. “Continuamente se alude a lo fácil que resultaba en aquella época el tráfico con bienes artísticos españoles, y de qué modo los más audaces y poderosos anticuarios extranjeros arramblaban, impunemente, con multitud de muestras del tesoro eclesiástico – incluidas reliquias de santos– en manos, entonces, de incultos y, sobre todo, muy necesitados curas de pueblo que regentaban iglesias y parroquias olvidadas del obispado de turno.” (p. 75)

(Esos curas) decían que era una necesidad eso de conservar el tesoro artístico de España, y no era cosa de que les condenaran a morir de hambre mirando sus alhajas inútiles (*Los anticuarios*, p. 37)

En otra novela de 1910, *El veneno del arte*, analiza el estereotipo del artista bohemio romántico, loco e inspirado, aunque ella se muestra más partidaria del trabajo que del talento, pero es la anterior, de 1918, donde la variedad temática es superior pues aborda el coleccionismo, las subastas, el coleccionismo, las falsificaciones, el expolio; Otra buena referencia es *La miniatura*. Colombine sabe de prerrafaelitas, de cubistas y otros movimientos de la vanguardia heroica, que conoció de la mano de Gómez de la Serna y de Cansinos Asséns, pero no profundiza en ellos; siempre, con un talante independiente declarará: “Me gusta todo lo bello y la libertad de hacerlo sin afiliarme a escuelas”.

C. Bravo Villasante (1979)¹³⁸ sitúa a la autora en ese plano de evolución de la novelista en el que se ha dejado de practicar una escritura *compulsada* y se atiende, por fin, a su visión del mundo, singularmente el de sus personajes femeninos que pueblan la realidad de su tiempo y que están en sus propios logros y derrotas personales.

En las novelas y en los cuentos de Carmen de Burgos (..) aparecen mujeres muy diversas, la mujer cosmopolita, caprichosa, elegante, mujeres inmorales y perversas (...) niñas caprichosas y neuróticas (...) mujeres sinceras y apasionadas de un solo amor, que matan por celos, mujeres amantes e independientes, cínicas algunas, otras libres y decididas, pero nunca sacrificadas. (Bravo Villasante, 1979 pp. 1 y 2)

En su universo narrativo, la mayoría de sus novelas está también protagonizada por personajes femeninos, no siempre positivos, diversificados en numerosos modelos, pero sustentados sobre una mirada propia en cierto modo autobiográfica. En efecto, casi un siglo después de las pioneras isabelinas, cuya voz está marcada por la enajenación y la autocensura, Carmen de Burgos ha puesto a la mujer en el centro de los conflictos de sus ficciones y la ha construido como sujeto de sus propias emociones, visiones y experiencias del mundo en el que vive y del que forma parte. Un asunto crucial que A. Amorós (1976)¹³⁹ ha señalado como ingrediente fundamental para la configuración de la novela del siglo XX, es decir, la elevación social de la mujer y su libre incorporación a la literatura sin abandonar ya nunca el periodismo ni el documentalismo.”En nuestro siglo, una gran cantidad de mujeres han sido novelistas profesionales. (...) Y es

precisamente aportación suya a la literatura la finísima sensibilidad para los matices y los detalles mínimos pero entrañables; la percepción de mundos interiores (ilusión, desengaño...) detrás de los hechos cotidianos más triviales”.

En su novelística se salpican relatos que se acogen a los diversos géneros pero también a tradiciones literarias dispares, así la novela picaresca, *Vida y milagros del pícaro Andresillo Pérez.*, o el género biográfico: *Teresa* (los amores de Teresa y Espronceda) y *La emperatriz Eugenia, su vida*. Aunque el refrito fue moneda de uso corriente, Carmen de Burgos sólo publicó dos veces la misma novela breve: *Frasca la tonta o Venganza y La prueba* en Los Contemporáneos y La Novela Femenina. De la misma manera sólo extractó dos de sus novelas grandes: *Los anticuarios* y *El último contrabandista* (Sánchez Álvarez-Insúa, Alberto, 1996).

La posibilidad de viajar como de imaginar situaciones reales o simplemente fruto de sus sueños y anhelos la lleva a narrar relatos realistas, de tesis, pero también novelas “fantásticas” y “policiacas” tales como *El suicida asesinado o La herencia de la bruja...* Algunos moldeados en una ficción tan freudiana como la de *El perseguidor* (1917) en el que una sombra impulsa a Matilde, una fría Navidad, a un largo viaje, a una huida hacia delante que la lleva a atravesar Europa desde Italia hasta Escandinavia. El fantasma que nos conduce por estas regiones es como un espantapájaros original – corpulento y revestido de pelliza como un oso en sombras, un transformista que cambia la pelliza por el frac durante su estancia en Copenhague, y que azuzará sus miedos. Aunque disfrazado de historia “gótica”, no dejar de ser el espejo de su alma libre y volandera, Un viaje de la mente, pero también un pretexto para describir paisajes y monumentos, una guía camuflada para mostrarnos un continente que le fascinaba.

Tal vez sus viajes no eran más que una lucha con su amigo; una huida del peligro de su dominación (...) con el recuerdo de su vida de cautividad a que estuvo sujeta en su matrimonio y en el hogar de sus padres (...) Ella no haría uso de su libertad para crearse ninguna clase de relaciones en su viaje. Era sólo para ella misma, para su intimidad, para saborearla como una afirmación de su personalidad, de su propio dominio. (La Novela Corta, nº 59, *El Perseguidor*)

Como indica C. Núñez Rey (2006) en referencia a su “universo humano”, “entre las heroínas creadas por Carmen de Burgos, “unas constituyen modelos de mujer rechazados e incluso despreciados por ella (*Las ensaladillas*, *La herencia de la bruja*, *La pensión ideal*), otras son modelos no deseados pero vistos solidariamente por su situación de víctimas (*La rampa*, *El abogado*, *Las tricanas*), pero, en su mayoría, encontramos los modelos de mujer propuestos y soñados por la autora, los que, desde luego, ella misma era o luchaba por ser”.

El valor de la trasposición de lo autobiográfico alcanza a Dolores, heroína de *La malcasada*, modelo de inadaptada respecto de lo socialmente establecido que ampara la violencia sexual y el maltrato como expresión doblemente legitimada de la naturaleza activa, y del deseo masculino así como de su exigible débito conyugal. La protagonista, en su soledad, convicta desde que se enfrenta al sentir general de las gentes de la ciudad en la que vive –otro Rodalquilar– muestra que la dignidad es el primer principio y no la ley. En ese sentido de resistencia primaria ante el acoso impuesto por otro más fuerte, amparado por las formas sociales, se la ha comparado con la Ana Ozores de Clarín.¹⁴⁰

En el conflicto de intereses desigual que plantea el nudo de este relato sólo cabe una solución radical: la separación del matrimonio, el divorcio (C. de Burgos, 1923, pp 265-271). Y esta es precisamente la conclusión a la que llegan algunas estudiosas de la “tesis” de esta novela que consideran que Carmen de Burgos hace un alegato a favor del divorcio como medio de zanjar la violencia de género embozada en el laxo contrato matrimonial. El precio que pague la protagonista por su rebeldía será el ostracismo, un final que en nada modifica los parámetros de la sociedad española de principios de los años 20 respecto del modelo que conocieron las románticas un siglo atrás. Sin embargo, sí existe una diferencia sustancial, aunque performativo e inserto en el ámbito de lo artístico–literario, *La malcasada* no es un relato moralizante que busca la conformidad de la mujer así subyugada, sino una parábola de lo real que demanda un cambio jurídico que restablezca el equilibrio social de la plena modernidad.

La visión de lo masculino se vincula a la experiencia de una escritora culta que, como Colombine, ha compartido ambiciones intelectuales, ideario social y vivencias personales e íntimas con una promoción de periodistas, escritores y pensadores varones, reconoce otros mundos fuera de España, pero además reflexiona sobre la realidad

cotidiana de hombres y mujeres, sobre todo de la clase media, en nuestro país. Su visión de los tipos masculinos es, por tanto, diversa y está impresa en más de una decena de novelas cortas y en tres títulos de las largas (*El retorno*, *El tío de todos* y *Los espirituados*) significándose, en su perspectiva más negativa, aquellos aspectos de la conducta masculina relacionados con el abuso de poder y sus secuelas de humillación y desamor respecto de su compañera, cual se relata en *El hombre negro*, *El extranjero*, *Artículo 438*, o *La malcasada*.

Es constante en sus relatos la construcción de un sólido marco real tal y como afirma la autora en el prólogo de su biografía. “Yo amo la realidad, y creo que es la base de la variedad literaria que llamamos novela y que es la epopeya de nuestro tiempo”.

Pero la autora es bidimensional en la fragua de sus intenciones. Por un lado, recorre espacios reales y los describe, plano sobre plano con un perspectivismo hiperrealista, cual sucede en sus libros de viajes; por otro, desde luego más literario, discurre por los espacios mentales cuyas imágenes va depositando en sus novelas. En estos espacios hay personificación y simbolismo, se atraviesan los recuerdos lejanos de una adolescencia herida (su primer matrimonio y la supervivencia de su única hija en Rodalquilar) y se intensifica su universo narrativo con renovadas metas de lo inédito, lo que queda por soñar y aun por vivir. Según su propio testimonio: “Mi espíritu siente ansia de extenderse, de penetrar en todo, de caminar por los caminos desconocidos” Carmen reconoce el espacio y el tiempo de los que tiene una idea viva, espontánea, vidente, hialina, diáfana (Gómez de la Serna, 1916, pp.430 y 440) ¹⁴¹

Así se confirma en el análisis de la estudiosa a la que seguimos en su tesis sobre La narrativa de Carmen de Burgos..., que se estructura lógicamente en un uso determinante del espacio, que abarcará tanto lo real como lo simbólico; entre las novelas que abordan el ámbito de lo cerrado, pero público, encontramos aquellas que le/nos permite desentrañar el comportamiento social en las frecuentes tertulias (*El veneno del arte*), en los bailes (*Ellas y ellos o ellos y ellas*), en el ambiente de los cafés (*Los negociantes de la Puerta del Sol*) o en los casinos (*El permissionario*); pero también abiertos, en paisajes de la naturaleza: altamar en *Malos amores*, la costa portuguesa en *La Flor de la Playa*, o las montañas en *El novenario*, o como el recorrido por el histórico *Versalles*, inspirado en los ambientes cosmopolitas de las capitales europeas que visitó. Madrid, la ciudad que la acogió, es un escenario privilegiado y está presente detalladamente en

varios de sus relatos cortos, por ejemplo en *La mujer fría*. También explora la novelista el misterioso escenario del esoterismo en *El retorno*. Una práctica que usa como recurso y como presagio en la presentación, por ejemplo, de su visión de Larra.

Como afirma Núñez Rey (2006), “el autobiografismo repercute en los héroes de las novelas, en los que con frecuencia se descubren rasgos de los hombres que rodearon la vida de Carmen” (p. 5). Como afirma la especialista, vivencias propias de la novelista almeriense se proyectan claramente en *La malcasada*, en donde los interiores de la domesticidad atrapan a la protagonista entre el estrecho círculo de su conyugalidad y los convencionalismos sociales de un mundo provinciano. Con un carácter más sensitivo y relajado, en *La Flor de la Playa*, también se hallan restos de su biografía.

En cuanto a los espacios simbólicos, un significado social tiene el espacio de la piscina por representar una nueva concepción de la vida e introducir costumbres basadas en la libertad y el placer (¡*La piscina, la piscina!*). Este último representa una contribución específica a la novelística a partir de la pluma de una mujer escritora y observadora de los ambientes de su clase social, pues no cabe pensar que ningún otro escritor de novela corta de su generación se detuviera en un detalle de contexto, como este de la piscina, que aquí se desvela como marco de interés sociológico. Asimismo, la crítica político social en *El honor de la familia*, *Frasca la tonta*, *la usura y la corrupción*; y en *El abogado*, *Los negociantes de la Puerta del Sol*, la falsedad y el engaño.

El tema central de la obra narrativa corta de Carmen de Burgos es el amor, un tema dominante en todas las colecciones en las que colaboró; aunque también aborda con sutileza aspectos problemáticos de las relaciones humanas como la homosexualidad masculina y femenina, *Ella y ellos y ellos y ellas*, o la drogadicción, *Hasta renacer*.

Las temáticas que se relacionan con la maternidad en la soltería, y los hijos, producto de relaciones culpables en mujeres, se tratan en *La rampa* (1917), que, como se afirma en la introducción a su edición argentina, S. Larson (2006), es una de las más relevantes novelas cortas de Carmen de Burgos; cuya inspiración dedica la propia autora en estos términos:” (a) toda esa multitud de mujeres desvalidas y desorientadas, que acudieron a mí, preguntándome qué camino podrían tomar, y me ha hecho sentir su tragedia” (p.5). Esta que debieron soportar las mujeres más pobres, pasto de epidemias de tifus, disentería o tuberculosis, que debieron entregar a sus hijos a las instituciones de caridad, y que eran batallón de mano de obra aún más barata que los ínfimos salarios que

cobraban los hombres más humildes. En el relato, cuyo título es ya un símil de la cuesta de la vida, Isabel, trabajadora en un bazar de los alrededores de la Puerta del Sol, nos conduce en sus rutinas laborales desde el centro de la vida moderna madrileña hasta su barrio arrabalero de Embajadores, en donde viven los de su misma clase social. Como concluye su editora, se trata de una historia que habla de Madrid, verdadero personaje, desde un punto de vista femenino, en una proyección ilusionada hacia su vocación de modernidad, que enrola en sus travesías a personajes de todas las rentas que van y vienen del trabajo o del cine, que visitan sus monumentos, o que divagan en las tertulias de los cafés; pero ante todo es un “flash” de las ampliaciones urbanísticas, proyectadas por burguesía de los negocios, de los ensanches –como el de la Gran Vía y el Paseo de la Castellana– vistos por un cochero, exponente de la voz popular y también de un mundo compartimentado, el de los barrios populares de ese cinturón urbano que está destinado a desaparecer, con sus miserias, pero también con sus aspiraciones sociales y políticas, que tiene su correlato en el nuevo Madrid del siglo XXI.. Una realidad virulenta, especialmente frustrante para las mujeres “solteras” que pretendían su emancipación económica y psicológica del varón, que es captada por la autora en toda su extensión, evitando hacer en un canto de sirenas de una Modernidad que nunca llegó a calar ni en todas las capas sociales y culturales, ni en sus constitutivos géneros.

Las protagonistas de *La rampa* son exponentes de dos mundos diferentes, el de la clase media venida a menos y el de la clase humilde, abocadas necesariamente al trabajo para la subsistencia, pero ambos universos confluyen en la encrucijada vital de tener que defenderse en soledad. Desde su llegada a Madrid, Ángela, que es huérfana y de familia obrera, e Isabel, de familia de clase media arruinada, tienen que ayudarse mutuamente, porque la sociedad les niega un lugar digno por sí mismas, ahora que han perdido la protección económica y social paterna.¹⁴²

En su documentado estudio de la capital, tanto como en el corifeo de voces de todos los estados radica también el interés de esta novela corta, que documenta los ornamentos artísticos tanto como descende a los aspectos más interesantes de la vida cotidiana. Así, a través del ruinoso estado de cuentas de Isabel, la joven de clase media obligada a trabajar como dependienta para atender a su sustento, conocemos el verdadero coste de la vida en aquellos revueltos primeros años del pasado siglo veinte.

Alquiler del modesto cuarto.....	25 pesetas
Luz.....	2 “
Una arroba de carbón al mes para calentar agua y /lavarse.....	2,70 “
Medio abono para las mañanas en el restaurante de Babilonia.	30 “
Propina a los camareros.....	2 “
Ropa limpia.....	2,50 ”
Café para desayuno.....	2,25 “
Leche condensada.....	1,50 “
Azúcar.....	1,40 “
Pan, todo el mes.....	4,50 “
Alcohol de quemar.....	2 “
Sesenta céntimos de la cena al mes.....	18 “

“Había que añadir otros gastos indispensables, zapatos, camisas, una blusa, un abrigo... que repartido entre el año, por poco que fuese, haría 25 pesetas mensuales”. (p. 19, *La rampa*).

Una constante a lo largo de toda la obra de Carmen de Burgos es la aparición de un lenguaje regeneracionista, que tiende a expresar los males de España mediante sentencias; en ellas se funden siempre la conciencia dolorosa, la ironía y la denuncia. Cómo recuerdan a los “ratones” y los “mochuelos” de Baroja, o a los “becerriles” y “los chorizos” de Pérez de Ayala, estos políticos que define la autora en *La malcasada*: “Los políticos se dividían en tres clases: caciques, parásitos y matones”

En muchos casos se trata de juicios sobre el carácter español: “con el ingenio que se pierde en España en esas cosas, empleado en algo útil, llegaríamos a ser un gran pueblo” O como la manera de expresarse la religiosidad: “Lo malo de aquí es el fanatismo, y de ese no está libre ninguna región de España”. Otras veces la crítica afecta a las instituciones del país: “La justicia, en España, ofrece el fenómeno de asustar hasta a los que buscan su amparo”. Dado el compromiso de la autora con la causa de la mujer, no están ausentes las críticas sobre su situación social: “Imperaba allí la costumbre, no sólo regional, sino española, de hablar mal de las mujeres”. Incluso la belleza del

paisaje conduce a veces a esas expresiones de tono proverbial: “¡Ah! Si esto perteneciera a una compañía extranjera, qué partido se podría sacar”. Por su parte, los pobladores del paisaje suelen merecer una mirada más crítica: “La gente del pueblo los miraba con una socarra y una sorna malignas. Se veía que era gente envidiosa, hostil por temperamento, poco amable”. O también: “Aquella gramática parda de los rústicos, socarrones, solapados, preñada de malicia y de astucia”. Tal visión del “paisanaje” coincide con la que P. Laín Entralgo (1997, pp. 40 y ss.)¹⁴³ ha descubierto y estudiado en todos los autores de la Generación del 98:

Para los escritores del 98, el habitante de los campos ibéricos es, ante todo, un perturbador del paisaje (...) Lo mismo que en la obra literaria de Unamuno, en la de Azorín, y en la de Machado y Baroja, el hombre introduce una vibración agria y desacordada en los paisajes valleinclanescos.

Se evidencia así un nuevo punto de contacto entre nuestra autora y el regeneracionismo noventayochista. Por último, hay que recordar un duro juicio sobre España, tras cuya contundencia y brevedad se esconde una visión dolorida; al mencionar, en un ambiente cosmopolita parisino, las noticias que sobre España trae el periódico, un personaje pregunta: “—¿Algo de toros y cupletistas?”

A partir de 1910 se da en la autora una progresiva intelectualización de su compromiso social, y reflexiona con frecuencia en obras y artículos sobre la necesidad del racionalismo para la vida y para la literatura, una propuesta como vehículo de futuro:

El racionalismo que ahora os asusta, fue la felicidad de nuestra Grecia, de la Ítaca del arte (...). El estar de cara al pasado os perjudica. Mirad al porvenir, a la luz. Sacudid la herencia de muertos que os aplasta con su fardo de historia y de siglos (...) es preciso que dejéis el puesto a los vástagos nuevos que traigan la idea redentora (...) (*La voz de los muertos*, 1911, pp. 107 y 114)

El racionalismo la aproxima a la corriente literaria que ha de triunfar en España en la segunda década del siglo: el Novecentismo. Con algunos de sus miembros sostuvo además la autora estrecha amistad (sobre todo con Juan Ramón Jiménez y con Gregorio Marañón), y junto a ellos la sitúa, por ejemplo, Eugenio G. de Nora, incluyéndola entre los novelistas intelectuales.¹⁴⁴

Son años muy intensos, después de haber creado su propio tertulia que le pone en contacto con personalidades del mundo literario, de la pintura y de la bohemia madrileñas, Carmen funda Revista Crítica casi al tiempo que Ramón fundaba Prometeo. En sus páginas se da muestra de este oportuno maridaje de ideas, compromisos y lugares comunes placenteros y fructíferos, como lo fue sin duda alguna, su eterno retorno a Portugal. Un episodio especialmente reseñable de su unión fue el *Ágape* organizado en Fornos en 1909, que ambos presidieron para celebrar el centenario de Larra. En paralelo, se fraguaba el primer proyecto erudito de Carmen de Burgos, el estudio de la vida y la obra del gran poeta romántico Leopardi, cuya obra había descubierto durante su estancia en Nápoles. Solicitó la traducción de la obra lírica a jóvenes poetas amigos, cuyos nombres figuraban al pie de cada poema; entre la larga nómina, colaboraba Juan Ramón Jiménez.¹⁴⁵

Colombine escribió más de mil artículos, publicó siete novelas largas, más de un centenar de relatos cortos, cuentos, biografías y libros de viajes, y numerosas traducciones; fue autora de manuales de uso práctico en su condición de maestra, y luchó como feminista y republicana militante por los derechos de la mujer española. El primer manual, publicado en 1904 fue *La protección y el cuidado de los niños*, al que le siguieron manuales de belleza, moda, cocina y decoración...; que muestran una imagen de la mujer muy convencional. Algunos de ellos son *Las artes de la mujer*, *El arte de ser amada*, *Arte de ser mujer* o *Arte de la elegancia*, publicados en su mayor parte en la colección Biblioteca de la Mujer de la editorial Sempere, que más tarde gestionaría.

En ocasiones declarará el amor que profesa al ejercicio profesional y que se confunde con sus anhelos personales: “yo (...) que me he sentido periodista tan fervorosamente, (...) lo que ha sido más constante en mí, lo que ha sido el almanaque entrañable y asiduo de mi vida; lo que, aunque no me sobreviva, me ha hecho vivir; lo que es la unidad profesional de mi vida: tienen todos estos trabajos adherida la anécdota del día siguiente a su publicación.” (La Novela Corta, Número índice del primer semestre, 1916, sin

página). Y en declaraciones, resultado de una entrevista al Caballero Audaz, matiza que espera resucitar para reemplazar a los futuros periodistas que como ella han llevado a cabo la labor de reporterismo, y exclama finalmente: “¡Porque yo soy tan periodista como novelista!”(La Novela Corta, Número índice del primer semestre de 1916, sin pág.)

El 1 de enero de 1903, Carmen de Burgos inauguró su columna diaria “Lecturas para la mujer” en el naciente *Diario Universal*. Desde ese día nació Colombine, el seudónimo que la hizo popular y la acompañó siempre. Colombine, en francés, más sofisticado que Colombina, como reflejo de la influencia modernista triunfante en aquellos años. Más adelante, su amigo y admirador, José Francés, firmará como Pierrot, otro personaje de la Comedia del Arte, su prólogo al libro, *Cuentos, de Colombine* (1908).

Según palabras de la autora, fue Augusto Suárez de Figueroa, el director del periódico, quien le propuso tal nombre, y años después reflexionaba así sobre el significado que había tenido en su vida. ¡Colombine! Acepté el pseudónimo porque me lo dio un periodista insigne, un maestro, y quise revestirme al escribir de alegres carcajadas, de ligera frivolidad, de loco cascabeleo y relumbrón de lentejuelas de metal y collares de vidrio, de todo el aturdidor torbellino en que aparece envuelta la romántica, graciosa y picaresca hija de Casandra, esa creación de la comedia italiana que conquistó el mundo con sus risas (...) Se logra pocas veces; la escritora que sueña, piensa y analiza no puede reír con la alegre despreocupación de la pagana Colombine. Debía una reparación a esa deliciosa criatura, desvirtuada por mí”, (C. de Burgos, 1913, p. 96).¹⁴⁶

Pero Carmen de Burgos tuvo también el privilegio de ser reconocida en su tiempo, avalada por las publicaciones en las que tuvo nómina y aliento para impulso de sus campañas por muy polémicas que estas fuesen, o quizás por eso mismo, ya que constituían un foco de atención permanente para una de esas dos mitades de España que ahora se están forjando:

La nombradía de la que goza, y que ha hecho popular en periódicos y revistas el pseudónimo de Colombine ([...] después de lúcidas campañas en la prensa española, emprende ahora un viaje por el extranjero (..) tendrán conocimiento los lectores del Herald por los artículos con que

nos honrará la notable escritora que en el expreso de anoche salió para París. Carmen de Burgos es ante todo y sobre todo uno de los elementos más valiosos del periodismo español” (El Heraldo de Madrid, Jueves, 5-X-1905).

La habilidad para la metáfora precisa, al igual que después de conocer a R. Gómez de la Serna, en 1909, para la creación de originales *greguerías*, se refleja en sus artículos de la Gran Guerra: unas veces, con su querido lenguaje de las flores pero como en un *blues*, *Las violetas de Verdún*, otras veces con la fuerza de un poema visual, *Los hombres tronco*. Y aun a pesar de las atrocidades, de ese primer plano de sus crónicas de la guerra, será capaz de predecir los progresos sociales que, paradójicamente, la guerra traerá para las mujeres a consecuencia de su relevo social por la pérdida de millones de soldados en los frentes de batalla.

La periodista recorrerá ciudades de Francia e Italia a lo largo de un año. Europa había sido su constante referencia, pero sólo en sus lecturas. Daba inicio a su incesante viajar durante más de un cuarto de siglo, y sus columnas pasaron a ser una ventana por la que España se asomaba a Europa, cribando aquellos aspectos sociales que podrían constituir un referente para nuestro atrasado país. De Suiza habló en términos de “guía del ocio”, pero también como profesional comprometida con una idea de progreso beneficioso para la sociedad de principios de siglo, cuyo relato resulta actualmente casi “fantástico” por profético.

Es la ciudad de los automáticos para todo, no se pierde el tiempo. Se toman en automáticos sellos, billetes de tranvías, de ferrocarril, suplementos; se cambian monedas. La mayoría de los restaurantes son automáticos (...) En las tiendas hay automáticos que ofrecen la fruta, el pan y los diferentes artículos sin molestar al vendedor” (Heraldo de Madrid, 9-VIII-1914).

Su libro, *Mis viajes por Europa* (1914) con epílogo de Gómez de la Serna, ha sido reeditado en el verano de 2012 por una de las máximas especialistas en esta figura del

periodismo y la novela corta “regeneracionista”, C. Núñez Rey, quien en una conferencia anterior destacaba la osadía de la autora, avezada en los avatares de las corresponsalías de guerra, a la hora de enfrentar las dificultades y peligros de atravesar territorio alemán en los inicios de la contienda y su huída hacia Inglaterra, pero, ante todo, su deseo de mostrarnos aquel “paraíso europeo del bienestar” en el recorrido que realizó por Suiza, Alemania, Dinamarca, Suecia y Noruega..., hasta Cabo Norte.

En su triple dimensión de madre, maestra y ciudadana informada, la reportera nos compara con Suiza: “ese pueblo ha hecho su ideal de la educación y cultura de sus hijos; no perdona sacrificio para robustecerlos y tener ciudadanos fuertes de cuerpo y espíritu. Se envían al extranjero en busca de los vivificantes aires del mar todos los niños que lo necesitan; se llevan otros a los sanatorios de las montañas; se les cuida y se les instruye... ¡Pobres niños españoles! Con cuánta pena los comparo con estos...”. A veces criticando: “¿Estaremos muertos para el entusiasmo más noble y grande que puede sentirse? No quiero admitirlo... pero ¿qué se ha hecho aquí por nuestros hombres geniales? ¿Dónde halla el viajero sus recuerdos? ¿Dónde se les honra? ¿Acaso no tenemos nombres dignos de figurar entre los primeros del mundo?” (p. 68). Y muchas, lamentando el atraso de España: “Cuanto más veo los decantados adelantos del extranjero, más pena siento por España. Nosotros tenemos una savia potente, una primera materia sana y pura para ser grandes” (p.334). Pero su actitud es siempre fruto del amor: “siempre late el corazón bajo el cielo de la patria, sobre todo si es tan hermosa y desdichada como España” (p. 496). Entre todas las ciudades visitadas, París y Nápoles iban a ser los lugares amados a los que había de regresar, pero fue en Roma donde se produjo la apoteosis de su viaje. (En *Peregrinaciones*, Madrid, 1916).

Invitada por la Asociación de la Prensa italiana, el 28 de abril, pronuncia la conferencia, cuyo título “*La mujer en España*” se considera un documento de gran valor histórico. Su pensamiento era guiado por la esperanza de progreso: “Toda la tarea consiste en saber dirigir y aprovechar nuestras fuerzas. No somos un pueblo decrepito; somos más bien un pueblo infantil, a propósito para llegar a una juventud potente” (p. 9)¹⁴⁷

Al llegar a los países escandinavos descubrió la sociedad soñada, casi hecha realidad, y estudió con detenimiento su modelo de bienestar, más avanzado aún en Noruega donde encontró libertad y tolerancia, respeto de todos, ausencia de maldad, costumbres sanas en contacto con la naturaleza, gusto por el deporte, y muy especialmente, respeto

escrupuloso hacia la mujer, preservando su libertad individual y su integración social en todos los ámbitos, incluso en la administración, donde gozaba ya de todos los derechos legales. Un faro que ha iluminado el socialismo en España, cuando en la década de los 80 creyeron haberse reencontrado con el bienestar que tan lúcidamente acuñara Carmen de Burgos, sin embargo, nuestro país nunca ha sido partidario de las Luces...

Al final de cada viaje, la mirada de la autora se construye como una cosmovisión, en el sentido de sumatoria de una visión contemporizadora del progreso técnico y de la razón práctica en lo relativo a los comportamientos sociales.

Dentro de pocos días estaré de nuevo en Madrid; ahí me espera el trabajo, la constante lucha... la eterna rebeldía que levanta mi pensamiento contra el terrible fardo de prejuicios, convencionalismos y miserias que nos oprimen. Luchar contra esa montaña, resquebrajarla, abrir en ella surcos para que germinen la Justicia y la Libertad, es un empeño semejante al que hizo salir a D. Quijote a los campos de Montiel. Lo sé. Sé que las fuerzas de una mujer no removerán la montaña, pero acaso le arranque un grano de arena y enseñe a otros el camino... La lucha es la vida y yo siento el ansia de vivir. (C. De Burgos, *Por Europa*, pp. 502-3)

Carmen de Burgos alimentaba su afán modernizador en los modelos que procedían de Europa, a veces de primera mano a través de sus continuos viajes, o tomados de los libros y de los periódicos en los que buscaba cualquier noticia que significara Progreso. Por otras vías, explicaba la situación de dependencia jurídica que la mayoría de las mujeres parecía desconocer: “intolerable que la madre no tenga dentro de la familia los mismos derechos del padre, y que la mujer casada no tenga el de administrar libremente sus bienes y el pleno uso de los derechos civiles, considerándola siempre como una menor sometida a la tutela del marido” (Diario Universal, 9-V-1904). La vía fundamental fue la defensa de la necesidad de una educación suficiente que permitiera hacer avanzar a toda la sociedad: “soy partidaria de instruir a la mujer y proporcionarle

medios de trabajar, como único modo de dignificarla, haciéndola independiente y capaz de atender por sí sola a sus necesidades” (29-VIII-1903).

En la sección del Diario, *Lecturas para la mujer* no sólo informa a sus lectoras sino que dialoga con ellas para sacudir sus espíritus y transmitirles nuevos proyectos, ambiciones renovadas. Desde su columna da a conocer la obra de la admirada escritora italiana Matilde Serao, aplaude la narrativa de Sofía Casanova, anuncia la conferencia feminista en el Ateneo de Concepción Jimeno de Flaquer...¹⁴⁸

A fines de 1903 su incansable labor anticipatoria de la defensa por la igualdad se concreta en la publicación de una encuesta para debatir la necesidad de una ley de divorcio. Las respuestas de escritores y políticos a quienes dirigía aquellas cuestiones necesarias se vierten en la columna, *El pleito del divorcio*. Todas ellas poseen el valor de importante testimonio histórico, tanto por el peso de los nombres que las firmaban –Unamuno, Giner de los Ríos, Maura, Canalejas...– como por reflejar la ideología dominante sobre esta cuestión a comienzos del siglo pasado. “De nuestro Plebiscito resulta que la opinión en España es favorable al divorcio, y es indudable que se establecerá entre nosotros como conquista de la civilización” (C de Burgos, 1904 p. 142)¹⁴⁹

Junto a la popularidad que le proporcionó esta campaña, la autora se atrajo la repulsa y la persecución de los sectores más conservadores que la calificaron despectivamente de “divorciadora”, sino que esa fama perduró sobre su memoria tras la Guerra Civil. Por estas y otras acciones políticas, a Carmen de Burgos se la considera pionera del Feminismo por la defensa de la igualdad, un derecho básico, que había sido esgrimido por los ilustrados franceses, y que debería haberse plasmado en las constituciones liberales desde su inicio. Como dice J. Montero Alonso:

“Divorcio, voto femenino, igualdad de los hijos ante la ley... ¿Quién lanzó las semillas generosas que al fin, tras la hostilidad y el hielo de muchos años, llegan hoy a puerto de triunfo? (...). Ser ahora abanderado de los derechos de la mujer, cuando ya están conseguidos o a punto de conseguirse no es peligroso ni meritorio. Carmen de Burgos (...) fue periodísticamente la iniciadora, la precursora de estas realidades ya incorporadas a la Constitución.” (Nuevo Mundo, nº.1963, 24 octubre 1931)¹⁵⁰:

El año de 1904, tras la agitada campaña en prensa sobre el derecho al divorcio, nuestra escritora dedicó sus habilidades a las traducciones –*Historia de mi vida (muda, sorda y*

ciega) de Hellen Keller, pero aquel tiempo estuvo marcado sobre todo por su amistad con Blasco Ibáñez, al que admiraba como escritor y que influyó notablemente en la radicalización de su ideario político de tintes republicanos. La primera reseña aparece bajo el título de *El Intruso* en el *Diario Universal*, a la que siguieron otras en apoyo de su estética naturalista, tal y como señala en su *Autobiografía* Antonio Sevillano Miralles y Anyes Segura Fernández (2009), “(...) lejos de los comentarios malintencionados que suscitó esta relación en los círculos madrileños, la autora tuvo abiertas las puertas de la editorial Sempere y las páginas del diario *El Pueblo*, donde Blasco Ibáñez realizó una labor de dirección sobresaliente”.

En el otoño de 1906, Carmen de Burgos promovió su primera campaña en pro del voto femenino, una nueva labor pionera que, sin embargo, se computa como un aplastante fracaso. Pretendía repetir la experiencia del plebiscito sobre divorcio, dirigiéndose de nuevo a las figuras políticas e intelectuales más reputadas, que serían su mejor aval. El 19 de octubre abrió en el *Heraldo de Madrid* la columna, “El voto de la mujer”, anunciando la publicación de diversas opiniones, pero algo más de un mes después, el 25 de noviembre, la visión que los más prestigiosos de la cultura ofrecían no podía ser más desalentadora, pues las opiniones más desfavorables procedían precisamente de los sectores progresistas, que por primera vez manifestaban su temor a la posible tendencia conservadora del voto femenino. En efecto, con una participación de 4.962 votos, sólo 922 votaron a favor y 3.640 lo hicieron en contra; la sentencia de la columnista fue concluyente: “Queda moralmente derrotado el sufragio femenino.”

El estado de la cuestión sobre el sufragio femenino “a posteriori” se actualizará decisivamente en los debates de la Constituyente, previos a la implantación de la II República en el otoño del 31.

Junto a los malos resultados de aquella encuesta, la autora publicaba un análisis muy meditado de la actitud predominante en España acerca de los derechos de la mujer, al tiempo que se disponía a aceptar su “destierro”, en junio de 1907, al ser destinada a la escuela normal de Toledo, para ser apartada de los círculos culturales de la capital

El pueblo español, comparado con el de otras naciones, sufre un notable atraso; es aún mayor el peso de los atavismos que la fuerza del progreso que lo impulsa. La mujer necesita en España conquistar primero su

cultura; luego, sus derechos civiles, puesto que en nuestros Códigos no la conceptúan en muchos casos, persona jurídica, y después hacer que las costumbres le concedan mayor libertad, más respeto y condiciones de vida independiente. Entonces estará capacitada para conquistar el derecho político” (25-XI-1906. Recogida en *Peregrinaciones*, Madrid, 1916).

Su posición como feminista fue siempre polémica; ya en septiembre de 1903 había hecho contradictorias declaraciones en su columna habitual en las que puntualizaba ambigüamente sus inclinaciones en relación con las posibilidades más radicalizadas que apoyaban a la mujer como sujeto de derechos y de deberes políticos.

Soy partidaria de instruir a la mujer y proporcionarle medios para trabajar, como único modo de dignificarla, haciéndola independiente y capaz de atender por sí sola a sus necesidades. (...) hay que desechar esas ideas de la mujer electora, política, y todos esos delirios del feminismo radical que, por fortuna, no es más que una fiebre pasajera de la que se libran los cerebros bien organizados. (*Heraldo de Madrid*, 29-VIII-1903)

A pesar de esta contradicción “in terminis”, que se interpreta desde una estrategia de focalizar la información más que de editorializarla, Carmen de Burgos nunca abandonó este frente reivindicativo aun a pesar de que no se consideraba adscrita al Feminismo por definición, sino por el ejercicio práctico de la acción política; de hecho, sin sus esfuerzos, el sufragismo se habría quedado manco. Sin embargo, una posición a veces esteticista y otras, escéptica además de su afán por mostrar más que por defender han motivado una lectura “equivoca” de sus propósitos ideológicos, y su figura ha sido y sigue siendo mal interpretada. Aventuro que es posible que ciertas declaraciones, demasiado adscritas a tendencias perseguidas o al menos cuestionadas, hicieran peligrar su independencia individual y también sus contratos profesionales. Precisamente en uno

de sus textos, *Misión social de la mujer* (1911) la autora confiesa sus dudas sobre la condición de feminista que se le atribuía y que puntualizó en diferentes declaraciones.

No he logrado fiarme aún de la verdadera acepción de la palabra Feminismo, La he oído emplear unas veces denominando a esas mujeres envanecidas, que se creían superiores porque aprendieron a saludarla ciencia, sin penetrar en el laberinto a cuyo fin nos espera la grande e incontestable ciencia. La he oído aplicar a mujeres masculinizadas que abominan del amor y del hogar, esas que visten sombreros redondos, trajes sastre sin un encaje..., sin una flor... sin un perfume. La he oído también simbolizando en ella la causa del progreso, de la emancipación y de la cultura de la mujer. Así es que en realidad no sé si soy feminista. (“Misión social de la mujer”, Madrid, 1911, p. 7)

Como apunta Núñez Rey (op. cit) en su ideario distinguía dos tipos de mujeres: la femenina, que es “estar sólo sometida a los imperativos sexuales, sin aspirar más que a ser madre y gobernanta”, y la feminista, que es una “mujer respetada, consciente, con personalidad, con responsabilidad, con derechos que no se oponen al amor, al hogar y a la maternidad.”

En varios escritos ensayísticos, pero también entreverado en las acciones novelescas, – en 1907 comienza a publicar las novelas que más tarde la crítica literaria ha adscrito al “ciclo de Rodalquilar”–puede confirmarse su tesis acerca de la defensa de la libertad de la mujer en la entrega al varón de su elección: “Es absurdo que sea delito amarse y darse libremente (...) No se puede consentir que las personas sean “propiedad” unas de otras por toda la vida”. (...) Las gentes que han legislado contra la Naturaleza, han creado intereses que la libertad ataca, y todo lo que estás diciendo asusta a los hipócritas, como la cosa más inmoral del mundo. ¡Qué felices deben ser las naciones donde existe el divorcio!” (A. Louis, 1999, “La cuestión del divorcio”, 31-2 y 37-8)

Los continuos ataques de la jerarquía religiosa contra sus métodos educativos tanto como de los conservadores del patrimonio artístico, que criticó por su doble rasero, no impidieron que Carmen de Burgos siguiera publicando y cosechando éxitos de venta,

como de hecho lo fue la publicación de *Cuentos de Colombine* (1908) en la campaña “negra” que se había orquestado contra sus posiciones excesivamente liberales.

Lo cierto es que nunca cejó en la defensa razonada de la igualdad de oportunidades. Como relata Núñez Rey, a comienzos de la década de los 20, años después de sus contactos con Ana de Castro y la Cruzada de Mujeres en Portugal,¹⁵¹ Carmen de Burgos funda y preside la Cruzada de Mujeres Españolas como grupo de presión “(para) influir en la legislación y trabajar en pro del mejoramiento social de la mujer” (*Heraldo*, 2-VIII-1920). Con esta iniciativa de marcado sesgo político y propagandístico, que contaba con el respaldo de Unión Republicana, junto con el Consejo Nacional de Mujeres, fundado el año anterior, se produjo la decisiva incorporación del Feminismo español a la Alianza Mundial. En la primavera de 1921, la Cruzada encabezó la primera manifestación sufragista en la calle, cuya finalidad fue la entrega a los congresistas de un manifiesto con todas sus reivindicaciones. Poco después, las dos Cruzadas se integraron en la Liga Internacional de Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas impulsada en 1922 desde Nueva York por la mexicana, Elena Arizmendi, quien ofreció la presidencia a Carmen de Burgos reconociéndola así como figura emblemática en todos los ámbitos feministas de la cultura hispana. Antes de partir hacia América, en octubre de 1927, dejó en curso la publicación de *La mujer moderna y sus derechos*. En este escrito vuelve a destacar la necesidad futura de atender una demanda históricamente insatisfecha: “La Alianza internacional para el sufragio de las mujeres cuenta ya con Comités en todas las naciones, menos en España, Portugal y Austria”. Incansablemente, siguió divulgando las acciones de las sufragistas en el escenario europeo.

Fue una socialista convencida y por ello se afilió al Partido Republicano Socialista radical de Victoria Kent, aunque discrepó con ella sobre la cuestión del voto pues le resultaba incomprensible, y lo era de hecho, que una mujer no pudiera ser elegible para un puesto político de responsabilidad y sin embargo pudiera ser reina o regente. Una paradoja que ya había sido discutida anteriormente por Concepción Arenal prácticamente en los mismos términos que ahora lo hiciese nuestra autora. En sus últimos años se introdujo en la masonería, al igual que lo habían hecho ya Azaña, Lerroux, Companys o la misma Clara Campoamor, e incluso fundó la logia, “Amor nº 1”. Cuando la autora muere en octubre de 1932, la II República confirmaba el sufragio universal que permitirá a la mujer ser electora y elegible, y aprobaba la ley del divorcio.

Carmen de Burgos sigue la línea discursiva de su amiga Pardo Bazán—a la que entrevistó para *El Liberal* en 1911—aunque su vitalismo, las trágicas experiencias de su adolescencia, su desgraciado matrimonio junto con la pérdida de sus dos primeros descendientes la alejan de los presupuestos más condescendientes de la escritora naturalista. Continuadora, sin embargo, de la tradición del Feminismo pacifista y antiesclavista, nunca consideró un arma eficaz la lucha de clases ni apostó por las soluciones violentas, sino que optó por el didactismo en la mostración de los “agujeros negros” de la realidad social española; a través de sus artículos y conferencias, pero también de su obra de ficción, del permanente activismo en todos los foros, nacionales o internacionales, alzó su voz para declarar sus convicciones de un mundo mejor que relacionaba con el bienestar y la igualdad. Como una más entre los más progresistas de su generación se pronunció contra el clero católico por su influencia negativa en cuestiones de injusticia social y por su excesivo control sobre el alma femenina; criticó abiertamente la explotación laboral y la degradación humana consiguiente, así como requirió la promulgación de leyes de protección e higiene de la infancia, denunciando la esclavitud infantil.

Como afirma la hispanista y estudiosa de la literatura de género, C. de Urioste:(2012) “Carmen de Burgos, y junto a ella otras escritoras feministas de este mismo período tales como Concha Espina, Sofía Casanova, Catalina Albert “Víctor Catalá,” Margarita Nelken, María Lejárraga y García, María de Maeztu, María Zambrano, puede ser considerada antecesora de las escritoras españolas contemporáneas, pues sus novelas poseen una finalidad marcadamente didáctica,(...) ya que van dirigidos hacia un público lector mayoritariamente compuesto por mujeres que no se acercaba a la lectura de los textos teóricos, sino que encontraba las teorías liberadoras de la mujer dentro de las novelas que leía como entretenimiento.”¹⁵²

Por su compromiso con los problemas de su tiempo, N. Clemessy destaca el carácter marcadamente social de la novela de la almeriense: “Importa insistir en el que Colombine traspasó los límites de la novela de costumbres contemporáneas situándose ya en el terreno de la novela social tal como la concebimos en la actualidad” (Clemessy, 1983: 51). De la misma manera Susana Cavallo parafraseando a P. Gil Casado la alinea en este mismo registro. “Una novela es social únicamente cuando señala la injusticia, la desigualdad o el anquilosamiento que existen en la sociedad y, con propósito de crítica,

muestra cómo se manifiestan en la realidad, en un sector o en la totalidad de la vida nacional” (Cavallo, 1993: 169).

Los años 1916 a 1925 se corresponden con la etapa de máxima productividad literaria. Fue la primera corresponsal de guerra, cuando en agosto de 1909 se desplaza a Melilla para cubrir informativamente los acontecimientos que allí se están produciendo y comienza a enviar sus crónicas al “Heraldo de Madrid”. A su regreso, firma uno de sus más ardientes alegatos antibelicistas que se reproducen en el artículo *¡Guerra a la guerra!:*

No existe ninguna barbarie comparable a la que suscita la guerra, y sin embargo, se les concede tanto poder a los que las sostienen, que la prensa enmudece, los ciudadanos callan, y todos la secundan, escudados en la frase absurda de que es un mal necesario. ¡Necesaria la guerra! (Burgos, C. de: *Al balcón*, p. 201).

Influida por los ensayos periodísticos de Larra, dedica más de dos años a recoger sus escritos, entrevistar a sus herederos y glosar emotivamente su prosa, cuyo resultado fue una documentada y extensa biografía, aplaudida por el público y referenciada por los investigadores, que Colombine publicó en 1919 bajo un significativo título: *Fígaro (Revelaciones, “Ella” descubierta, epistolario inédito)*, con un “Prólogo al Epílogo” firmado por Gómez de la Serna. Una obra modélica pero no la única biografía en la que se implicó, pues también le interesaron Leopardi y Eça de Queiroz.

Como referencia L. Romero Tobar (2010) en su artículo, “Colombine, Biógrafa de Larra”, la autora “recuerda la primera visita a la familia de Larra como un eco de su primera visita al enterramiento del escritor:

Era la segunda vez que yo recorría aquel camino en una triste tarde de noviembre en busca de los recuerdos de Fígaro. Deseaba evocar su figura en la sección creada por mí en *Heraldo de Madrid*, de entrevistas con los descendientes de los grandes hombres. En el fondo de mi alma había un

deleite íntimo. Iba a su casa. Iba a buscarlo entre su familia, a verlo en la intimidad del hogar. (Colombine, 1919, p.8).

Carmen de Burgos (Almería, 1867–Madrid, 1932) compañera de periodistas y escritores, pintores e intelectuales, en la guerra como en la paz, no se adscribió a ninguna línea feminista, pero fue una defensora de la igualdad de géneros tanto como activista en la lucha por la nivelación social y contra la explotación, por la educación de los niños –que concebía mixta– antibelicista, progresista en su visión social, enamorada del arte y de todas las formas de belleza; viajera incansable y cronista de la realidad política de una España que se negaba a entrar en la modernidad europea y se aferraba a lo peor de sus tradiciones políticas: el caciquismo y el militarismo dentro de una monarquía bajo palio.

Colaboradora desde su llegada a Madrid en diversos periódicos, principalmente en El Heraldo de Madrid y en el Diario Universal, pero a lo largo de su vida profesional en otros tantos (El Globo, La Esfera, ABC, Mundo Gráfico A capital (portugués) y Cine mundial (Nueva York...) los artículos, entrevistas y columnas de Carmen de Burgos pretendieron convencer a sus lectores antes que imponer sus opiniones, documentándose con precisión y argumentando incansablemente en la regeneración de las costumbres arraigadas en las peores tradiciones patrias. Con intención divulgadora y pedagógica, persigue un estilo ágil, conciso y claro. A la hora de la denuncia o de la sátira, sobre todo cuando analiza críticamente asuntos tales como la equiparación de derechos de la mujer, el maltrato a los menores, la usura o la malversación de nuestro patrimonio artístico por parte de los eclesiásticos, destaca siempre en ella la coherencia de criterios, la lucidez expositiva y un estilo depurado no exento de expresividad. En cuanto a la mujer, utilizó su columna desde el comienzo para intentar cambiar con determinación una situación social discriminatoria. Con el estallido de la Guerra Civil y la posterior censura franquista, la obra de esta insigne autora quedó relegada al olvido. Pero, desde la primera década de este siglo, profesoras universitarias comprometidas con los estudios literarios de género han reeditado sus novelas y actualizado sus saberes, también como periodista, ahora que esta práctica profesional se descompone y atomiza.

A modo de recapitulación, conviene enumerar algunos de los elementos que han estado presentes en mi investigación hasta este momento, los siguientes:

- Que el auge de las nuevas tecnologías en la prensa y la necesidad de hacer viable el nuevo modelo de producción y consumo capitalistas sacaron a las mujeres burguesas de sus gabinetes privados y las instituyeron en “correctoras de vicios y malas costumbres” con la pretensión de rentabilizar en la arena pública el papel simbólico asumido en la privacidad de la familia.
- Que, paradójicamente, el reparto de roles entre géneros y categorías civiles representativas de la nueva sociedad produjo, sin embargo, una literatura que desbordó con mucho lo instituido tanto por el patriarcado más tradicionalista como por gran parte de los representantes de los nuevos ámbitos de la cultura: la academia y la vida política articulada por un Estado que administraba los nuevos flujos de capital.
- Que, por otro lado, las obligaciones familiares de las escritoras románticas se insertan en el modo generalizado en que se formulan, jurídicamente, las relaciones de propiedad. El liberalismo económico, que trasciende el principio de la revolucionaria igualdad, asegura, sin embargo, los rendimientos sociales de la alianza de la cultura y de la mercancía por la vía de la sangre; esto es, de la herencia, que se restringe a la unidad básica de parentesco frente a la familia extensa del Antiguo Régimen. Una realidad de la que ninguna mujer de la clase media podía escapar cruda.
- Que la idea de cultura, en lo que a la mujer de ese tiempo afecta, se reducía a un compendio de normas morales y sociales del saber estar, mientras que en lo relativo a la instrucción se ceñía a la adquisición de rudimentos de idiomas para componer ocurrencias de salón; música, pero sin tañer la lira necesariamente; lectura, en alto y acotada por sus cuidadores; escritura –sobre todo de poemas de circunstancias, pero sin conocer las normas de la versificación – coser y bordar, capítulo éste en que obtuvieron plena libertad para poder opinar sobre el curso de las modas. En la vida real como en los enredos folletinescos, sobre los que ellas mismas escribieron, las mujeres podían aparecer virtuosas o prostitutas, protectoras o desnaturalizadas, madres sacrificadas o ingenuas amantes, pero nunca libres para optar o rebeldes frente a lo instituido.

- Que la mayoría de las pioneras abandonaron su quehacer para dedicarse a la familia, y ese hecho es una constante también en las escritoras del franquismo, pero por razones más bien pragmáticas; se desertaba del pacto con la escritura y se abrazaba el matrimonio, si no podía convertirse en oficio o si, sencillamente, no se lo podían permitir. Lo que empezó siendo una torcedura, fraguó en esguince crónico.

No obstante, la línea genealógica en la que se mueve esta investigación es la de la nueva clase social, la burguesía de los negocios –editoriales incluidos–cuyos gustos ortodoxos generan el motor de lo popular, que evoluciona desde el Costumbrismo de la estampa y los tipos al realismo de la crónica social. El liberalismo constitucional dio paso a la mujer de la clase dominante para que contara al “gran público” sus versadas opiniones sobre moda y cocina, educación de los hijos y modales, sobre el lenguaje del amor, del abanico, de las flores..., de la íntima virtud, de sus cualidades angelicales; que vertiera en fin sus saberes reconocidos e instituidos que hasta mediados de 1800 se habían recluido en el gabinete y en el salón familiar, reservados al círculo de amistades, primero, y más tarde, a las sesiones culturales de los ateneos. Ya entonces, comenzó a emerger una escritura matizada, progresivamente sutil y distinta aun a pesar de estar sujeta a un doble canon: el de la censura del poder isabelino que alcanzaba a la generalidad de los escritores y el de la costumbre, el orden establecido y el pensamiento ponderado de la mayoría de los varones (patriarcado). Ciertamente, de este último, se decantó en algunas escritoras la obediencia de un mandato, de una visión del mundo que estaban obligadas a reforzar como órgano reproductor, por naturaleza, y si no por ley para garantizar la supervivencia de su clase en el recién conquistado territorio de los negocios privados. Pero el hábito de la pluma ayuda a volar, esa es su condición primigenia, y algunas escritoras se escaparon del jardín.

Medio siglo después, se puede hablar de un censo de novelistas, dramaturgas, folletinistas, periodistas y ensayistas, que no escriben al unísono ni se orientan hacia la supervivencia de la monarquía constitucional, que lucha por un nuevo orden social más justo y universal, entre ellas una figura señera, Belén de Sárraga Hernández, voz carismática de la República, fundadora de La Conciencia Libre, su trayectoria de librepensadora no fue registrada sólo en España, sino que se extendió a Hispanoamérica, como un pájaro de dos alas. En 1896 impulsó los trabajos masónicos, las redes sociales del Feminismo, las luchas republicanas (V. Blasquismo y Fusionismo) y obreristas

pacifistas contra la guerra de Cuba. Gracias a su incansable discurso de igualdad, se firma en 1899 la resolución que en nombre de las mujeres españolas se presentó en la Conferencia de Paz de la Haya (Los Dominicales del pensamiento 18-5-1899).¹⁵³ En otro carril, aceptando las reglas de juego de la industria de lo impreso, pero hija de su tiempo –socialista y republicana– Carmen de Burgos *Colombine* abrirá un nuevo sendero para la escritura en femenino, entendida como nueva clave –pues cuenta el mundo desde dentro, desde lo privado–por sus contribuciones lingüísticas –*remetaforización*– y por una perspectiva sociológica que permite visibilizar personajes y espacios privativos de la intimidad del hogar contribuyendo a significar ciertas aspiraciones sociales extramuros: lo que se colecciona dentro del hogar, en la vida privada, se proyecta en lo público como prestigio de clase. Una perogrullada, sí, pero, en nuestro país, la modernidad se apreció antes en las tecnologías domésticas del confort que en el progreso técnico de la vida urbana: red eléctrica, transportes o comunicaciones. Así pues, entrar hasta la cocina en términos de la descripción literaria implica, a mi parecer, un matiz nada desdeñable del reflejo del vivir social de las clases medias, así como de las futuras ambiciones de las clases humildes, a las que potencialmente se dirigió el mercado editorial de la novela corta.

Es interesante constatar que, a día de hoy en Internet, las consultas sobre la prensa isabelina nos remite a un esquema igualmente sexista, pues en las escritoras del diecinueve y hasta los años 70 de 1900 las referencias de sus producciones están por detrás de las de sus maridos o las de otros apellidos coincidentes, por lo que se hace necesario insertar en la búsqueda su nombre de pila.

3.4 TERESA DE LA PARRA AL OTRO LADO DEL ESPEJO

Como hemos venido haciendo en esta comparativa en relación con novelistas españolas y de habla hispana en los sucesivos periodos literarios, interesa ahora referirse a Teresa de la Parra (Paris, 1889, Madrid, 1936) autora venezolana contemporánea de Carmen de Burgos y, como ella, apologeta de los derechos de la mujer que estallan en *Ifigenia* (1926) una novela que ha sido leído como existencialista por algunos críticos, pero también como “bildungsroman fracasado” desde la perspectiva feminista; análisis este en el que nos detendremos por sus implicaciones en otros niveles de este trabajo de tesis sobre la construcción de la novela en femenino.

El caso de *Memorias de Mamá Blanca* (1929) novela ubicada en el Valle de Caracas donde Teresa pasó su infancia, se inscribe en el modelo de construcción nacional –un propósito que se universaliza literariamente en prácticamente toda Latinoamérica– mostrando el mundo de los indígenas y de las condiciones de vida en trapiches y dando vida a los asuntos cotidianos de la hacienda desde las claves del “criollismo”. Esta faceta local del costumbrismo era por aquellas fechas residual, especialmente por las transformaciones sociales habidas a partir de las continuas guerras civiles, pero en la ficcionalización de elementos biográficos la obra tiene la virtud de mostrar un paisaje que estaba a punto de ser aniquilado históricamente. Entre dos modos de existencia, el de la aristocracia rural a la que pertenecía por nacimiento y el de sus viajes a la modernizada Europa (París, Berlín, pero también España) Ana Teresa Parra Sanojo vierte en sus novelas sus experiencias personales, y así sus personajes nos conducen por sus andanzas de espacios contrapuestos, también geográficamente, reproduciendo en sus perspicaces observaciones las secuencias de unos procesos culturales que la autora había interiorizado.

Su obra de juventud gozó de los favores de público y crítica en los tiempos de una Venezuela convulsa que la bendecía y denostaba al mismo tiempo, pero que por su proyección internacional ha terminado aceptando a Teresa de la Parra: poeta, cuentista y novelista, como parte sustancial de su acervo literario nacional. A pesar de que, cronológicamente, *Memorias de Mama Blanca* fue la última que escribió, es su novela epistolar *Ifigenia* la que se corresponde con un periodo de madurez de su “estro”

literario, tanto por el manejo de los recursos retóricos y la agilidad de sus diálogos cuanto por el *montaje* de un relato complejo y coral.

El nombre de la novela fue sacado de la mitología griega. El crítico francés Francis de Miomandre fue el responsable de este título definitivo y quien le propuso un final de tintes dramáticos, a la medida de la tragedia griega, a fin de que lectores y críticos captaran en toda su densidad lo que la autora quería transmitir en su *Diario de una señorita que se fastidia*. (Prologo de Ifigenia, pág. 3)¹⁵⁴

Teresa de la Parra hace alusión a la idea de “fastidio” casi desde el comienzo de la narración, porque en ese asunto nuclear se ancla el tono de sus cartas y el pretexto que justifica la entrada de personajes familiares a los que se sujetará su ulterior drama personal. Así lo explica M^a Eugenia:

Abuelita y Tía Clara que saben distinguir muy bien los hilos tramados de los zurcidos y de las randas, pero que no ven en absoluto estas cosas que se ocultan tras las apariencias, no conocen ni por asomo la cruel y estoica magnitud de mi aburrimiento. Abuelita tiene arraigado ese principio falsísimo y pasado de moda:

– “Las personas que se fastidian es porque no son inteligentes”–

Y claro, como mi inteligencia brilla de continuo, y no es posible ponerla en tela de juicio, Abuelita deduce, en consecuencia, que yo me divierto a todas horas en relación con mi capacidad intelectual, es decir, muchísimo” (1982, p. 7)

Pero como afirma M. A. Cardozo (2005) en su Estudio Preliminar de Ifigenia, “a medida que la lectura se acerca al final, y se va desenlazando el nudo dramático, se tiene la sensación de estar leyendo una tragedia o mejor dicho una tragicomedia”.

En mi opinión se trata de un relato retrospectivo, una mirada de vuelta al viejo mundo desde el nuevo mundo, representada por su estancia de cuatro meses antes en Biarritz;

un retrato que se hace más farsesco que irónico en ciertos tramos de la obra y muy especialmente cuando se alude a mujeres ancladas en los ritos y creencias del pasado, que contribuye a trasladarnos una idea de la reciente identidad nacional venezolana frente a la europea y que, en *Ifigenia*, se lee como una paciente labor de repintado sobre un lienzo gastado y de poco valor. En cierto modo, la novela de Teresa de la Parra posee en su embrión la crítica que en los “estudios culturales” realizaría un migrante, siempre en los márgenes, frecuentemente en el centro neurálgico que obliga a la readaptación. Pues como mujer de la alta burguesía debería ocupar una posición subalterna, pero como individuo elige voluntariamente el papel de “homo viator” que la conducirá al otro lado del espejo de la modernidad, desde donde pulveriza las aparentes transformaciones políticas de las nuevas repúblicas. Podría decirse, entonces, que la novela cumple una función doblemente “vanguardista”, en parte por la utilización de una retórica clásica, como puro envoltorio, y cuyos elementos formales se degradan por efecto de la banalización irónica a medida que se llega a la tesis medular del relato (libertad de elección frente a predestinación); pero, además, como consecuencia del perspectivismo dúplice que hábilmente maneja Teresa de la Parra al desdoblar su voz utilizando el formato epistolar para contarnos el “adentro” y el “afuera” de las peripecias de M^a Eugenia.

El lenguaje de la reflexión de una viajera entre dos mundos que se mueven a distinta velocidad, que ya había sido referenciado por Rubén Darío y los modernistas, y el de la visión interior se vierte en escenas plenas de autodidactismo que superan las más acertadas expresiones de intimidad frustrada de otros novelistas coetáneos. Ante la contemplación de su sombrío futuro, la autora inyecta en M^a Eugenia la idea de la rebelión interiorizada, metódica, casi científica contra la predestinación, que entiendo como producto de los lenguajes cruzados de su formación más cosmopolita; pero también como demostración de su osadía frente a los prejuicios de su propia clase social.

Pero aquella misma tarde (...) ya había huido enteramente de mi el espíritu santo de la conformidad (...) Por todo programa aquel que Abuelita me había expuesto en la mañana: “Tratar de ser lo más intachable posible”, es decir, tratar de ser lo más cero posible, a fin de que un hombre, seducido por mi nulidad, viniera a hacerme el inmenso

beneficio de colocarse a mi lado en calidad de guarismo, elevándome por obra y gracia de su presciencia en suma redonda y respetable que adquiriría así cierto valor real ante la sociedad y el mundo.” (p. 56)

Por otro lado, su espíritu avezado nos conecta históricamente con una autora que avanza la ruta por la que habrán de discurrir los discursos feministas, que explora la hibridación de elementos lingüísticos desde lo liminar, y que revela la imagen de una mujer moderna en la que pugnan su estado de conciencia y su instinto de superación contra un calculado destino: Eugenia frente a *Ifigenia*.

Esta ficción de marcado autobiografismo, que es marca en la obra de la autora venezolana, queda desvelada desde el encabezamiento de la primera de las cuatro partes de esta novela actualísima: “Una carta muy larga donde las cosas se narran como en las novelas”

Tú y yo, todos los que andando por el mundo tenemos algunas tristezas, somos héroes y heroínas en la propia novela de nuestra vida, que es más bonita y mil veces mejor que las novelas escritas. Es esta la tesis que voy a desarrollar ante tus ojos, relatándote minuciosamente y como en las auténticas novelas todo lo que me ha ocurrido desde que dejé de verte en Biarritz (...) Sé muy bien que tú si vas a comprenderme. (p.10)

Entre las conclusiones que alcanza E. Aizenberg (2009) en su análisis de esta novela como “El *bildungsroman* fracasado en Latinoamérica”, la literatura se convierte en una herramienta útil para conocerse y ser reconocida socialmente, “a la vez que escribe lo que denomina la novela de su propia vida, primero en la carta, de unas cien páginas, que forma la parte inicial del libro, y después en el diario, que constituye el resto de la obra.”

En contraste con el tono impostado y declamatorio que estaba vigente aún en las primeras décadas del s. XX en la narrativa latinoamericana de principios de siglo, Teresa de la Parra utiliza una prosa desnuda, directa y mordaz, anotando satíricamente este otro modo ampuloso de contar que pone frecuentemente en boca de los

protagonistas varones, cual es el caso del discurso “altisonante” de César Leal (pp. 269-70). Sólo en el final trágico de M^a Eugenia/Ifigenia, la palabra liberadora y su soporte que la hace escritura y testimonio se tiñen de luto.

Esta blanca hoja cuadrada (...) tiene el tamaño y la blancura de esas pobres lápidas de mármol(...) aquí lo que escribo (...) es como escribir yo misma mi epitafio...” (p. 316).

Siguiendo las conclusiones de E. Aizemberg, “la protagonista de *Ifigenia* está leyendo constantemente y jugando los papeles sobre los cuales lee. Ella es, al comienzo de su historia, la niña huérfana de las novelas por entrega, y Cenicienta, tocada por la varita mágica de la vida parisina (pp. 27 y 31). Luego es la princesa cautiva de las leyendas, esperando su liberación, y Penélope, tejiendo y destejiendo pensamientos mientras lee, escribe y espera (pp. 25, 102). Más tarde es Julieta, esperando otra vez, ahora por su Romeo, su amor (p. 194). Maria Eugenia se transforma en una tímida pastora, harapienta y muda ante el imperioso rey que viene a hacerla suya y dominarla (pp. 247-48). “Julieta se murió”, le dice a su amante. Finalmente, vencida del todo, hace su último y trágico papel: “Como en la tragedia antigua soy Ifigenia (...) es necesario que entregue en holocausto mi dócil cuerpo (...) Sólo puede apagar las iras de ese dios de todos los hombres, en el cual no creo y del cual nada espero” (p. 368).

En mi opinión, juega caprichosamente la narradora/autora al transformismo: la toquita negra que adquiere en una boutique parisina destinada a las viudas, pero que a ella le parece encantadora y apropiada, se cuenta como una trasgresión lúdica que confirma su libertad recientemente adquirida. La imagen que nos queda es la de una joven supuestamente enviudada, supuestamente conocedora entonces del mundo, escenificada como performance, ya que ella no ha necesitado casarse para adquirir el nuevo estado. Puro espectáculo.

Es en esta novela significativamente moderno su preferencia por nombrar las marcas, el rouge de los labios es de Guerlain y las fricciones de la Abuelita de Elliman’s Embrocation; asimismo, el deleite que muestra en describir las mercancías de los escaparates de París y sus modas tan “chic”, una colección de modernidades

reproducidas para ser consumidas popularmente, un fenómeno, en definitiva, de la iniciática cultura de masas que tan bien conocemos a través de los ensayos de Walter Benjamin.

Es original en esta historia el uso multiplicador de su imagen ante el espejo o el cristal, que contienen una sustancia psicoanalítica en sus conclusiones al revelarse como arma de doble filo. Cuando nos introduzca en su primera juventud, se nos mostrará frente al cristal de un aula del Sagrado Corazón de la provincia de Valencia para confesarse ridiculizada por la tirantez de su pelo, símbolo de orden y buenas costumbres, frente a los rizos, contra todo reglamento, que flotaban libremente, y que las Madres biempensantes (indistintamente alumbradoras e iluminadas) asignaban a las jóvenes de ínfima moralidad. En ese sentido, el decoro en el peinado será sustituido por el “pelo flojo” de sus heroínas en la fantasía de ambas amigas, M^a Eugenia y Cristina (su alter ego en las cartas), aquellas que vivían en el “Mundo”, primer símbolo de la triada de los enemigos del Alma junto con la Carne y el Diablo.

Nosotras, junto con las Madres, el Capellán del colegio, las doce Hijas de María, los Santos del año Cristiano, el incienso, las casullas y los reclinatorios pertenecíamos al otro bando.(p.9)

Nuevamente En el hotel de los Ramírez, recién llegada a París, con cincuenta mil francos y su permiso para salir libre por el condenado Mundo materno, M^a Eugenia vuelve a ponerse ante el cristal que refleja su nueva sensación de autonomía para encontrarse desaliñada y ridícula; tendría, pues, que estrecharse el vestido y cortarse el pelo “a lo garçon”, integrarse en esa nueva piel de la modernidad, transformarse también ella en otra europea borrando las viejas marcas de su pertenencia a la retardataria cultura de raíces hispánicas. En ese sentido, en la p. 12, la protagonista alude a Mme Jourdan con la fascinación que le produce su voz declamatoria que le hace pensar en un brillante pasado de artista de las tablas. Todo un proceso de autoanálisis en este juego de espejos o de cristales que le devuelven cada vez su imagen como un reto que hay que superar, como parte de un proceso de ese viaje interior hacia la madurez. Y es precisamente en este juego de imágenes, que materializa la mirada de los otros,

donde sitúa la “torpeza” del varón en su relación con las mujeres, pues este no acostumbra a verse reflejado y posee una idea narcisista de seducción que no varía con el paso del tiempo ni con su aspecto exterior. Los hombres son torpes, afirmará, aunque predicados de sabios, no tienen tacto.

Una de las anécdotas, que sirve de parábola, está contada el revés de como se produciría en una novela romántica; se produce en la travesía de recreo por el río, en el puente del barco, y la protagoniza un desconocido poeta que da por hecho que la ha seducido con su voz entonada, que sin embargo a ella le parece “demodé”. El romanticismo está subrayado por sus alusiones al lenguaje de las flores para describir las manos de M^a Eugenia “como las de una madonna italiana” que “ahora parecen dos azucenas sosteniendo a una rosa”. La escena del acto de seducción y el amago de beso se traducen en una escena circense, en la que el “derrumbe” de las lentes del poeta y su consiguiente pérdida de visión avisan de un final satírico por lo hiperbólico. Una escena que, en mi opinión, construye con elementos tradicionales y vanguardistas al modo del absurdo de las comedias de E. Jardiel Poncela.

Ya a distancia, por curiosidad, me volví a mirar en qué había parado tan singular escena, y pude entonces darme cuenta de que las violentas sacudidas de mi cabeza combinadas con la brusca evasión, habían derrumbado las lentes de encima de la nariz de mi amigo, el cual era miope, y que por tanto en aquel minuto crítico, el dolor de la derrota y el dolor del desprecio se unían en su persona al dolor oscurísimo de la ceguera (...) Desde entonces, Cristina, deduje que los hombres, en general, aunque parezcan saber muchísimo, es como si no supieran nada, porque no siéndoles dado el mirar su propia imagen reflejada en el espíritu ajeno se ignoran a sí mismos tan totalmente, como si no se hubiesen visto jamás en un espejo”. (V. Bosch, 1982 p 19)¹⁵⁵

En el abanico de recursos que utiliza con maestría la autora figura el de la metáfora como sugerente poesía visual, que apunta certeramente a los ojos de M^a Antonia retratados por el “disparatero” Pancho Alonso:

Recuerdan mucho un par de botas de charol sin estrenar, y parecen hechos de una materia inflamable, ardiente y peligrosa, algo que oscila entre la dinamita y lo que el vulgo llama *envidia negra*.”(op. cit. p. 27. La cursiva es mía)

Como explica M.A. Ortiz Cardozo (2005) la crítica que encierra contra los hombres fue también un tema de discusión en la recepción agrisulca de sus novelas. Ellos fueron los que más denostaron sus obras por el agravio que suponía que implícitamente se les tachara de ignorantes, ya que “calumnian de buena fe” por carecer de tacto.

La citas referida a la prepotencia masculina injustificada, la del novio de M^a Eugenia: “un chauvinista pomposo y dominador”, ella la desvirtúa ironizando sobre ese asunto en estos términos: “Es lo cierto del caso que me entiendo con mi novio a las mil maravillas” (p. 265). Y cuando ya entregada a su destino final de “ángel del hogar” que ha renunciado a su vuelo, también literario, señala concesivamente: “Gracias a su lectura he podido comprobar los inmensos progresos realizados por mí en esta ardua y florida cuesta del bien” (p. 226).

Según la propia autora, una de las cosas que se notó en Venezuela en contra de su novela *Ifigenia* fue la incomprensión de su ironía, debido a un “exagerado sentimiento de patriotismo”. En efecto, este recurso impregna todo el relato y se extiende también a la trivialización de un uso frecuente en el bautismo de pila de los criollos venezolanos de alta clase que componen dos nombres propios, como en la realeza europea, para anunciar su superior posición social sobre los autóctonos de las clases populares. Así la autora bromea sobre el asunto en un intercambio habido en la presentación de unos familiares a M^a Eugenia.

–Espera que voy a presentártelos – y fue señalando así por orden de edad:

– María Antonia

–Genaro Eduardo

–Manuel Ramón

–Cecilia Margarita

(...) Yo los abracé entonces a todos ordenadamente, pensando si aquella obsesión o manía por los nombres dobles, sería cosa de mi familia nada más, si se extendería también por Venezuela entera, o si traspasando las fronteras invadiría todo el continente americano; gracias a lo cual en un segundo entre besos y abrazos evoqué muy claramente el mapa de Sur América con su forma alargada de jamón.” (V. Bosch, 1982 p. 25 -26)

Tampoco la crítica literaria entendió la comparación entre la capital de esa época, considerada centro renovado de la nueva república independiente de España, y una de las regiones más deprimidas de la vieja metrópoli; en opinión de Teresa de la Parra aquella estaba poblada de “casas chatas”, que ni siquiera poseían la armonía de una “Andalucía melancólica, sin mantón de manila, ni castañuelas, sin guitarra ni coplas sin macetas, ni flores en las rejas... Una Andalucía soñolienta que se había adormecido bajo el bochorno de los trópicos”. (p. 34),

Una asociación humorística sobre los tópicos en los trópicos que hace alusión al pasado colonial en un contexto de emancipación nacional, aunque no la única similitud que pone en juego en *Ifigenia*, pues su visión crítica se desplaza al trato “familiar” de los amos con la negra sirvienta Gregoria en alusión a las relaciones paternalistas que también pueblan el costumbrismo de una novela andaluza.

Aún así, la imagen que alberga en sus recuerdos es cálidamente familiar y lo que la realidad le ofrece a su vista, después de recorrer los bulevares parisinos, es una estampa mediocre, a medio hacer del urbanismo modernizador en Latinoamérica, una especie de “quiero y no puedo” que se plasma en el diálogo entre María Eugenia y el Tío Pancho:

- ¿Pero cuándo entramos por fin a la ciudad
- Esto es ya el centro de Caracas, María Eugenia.
- ¿El centro de Caracas? ... ¡El centro de Caracas! ... y entonces ... ¡qué se habían hecho las calles de mi infancia, aquellas calles tan anchas, tan largas, tan elegantes y tiradas a cordel? ... ¡Ah! Cristina ¡qué intactas habían vivido siempre en mi recuerdo, y qué cruelmente desfiguraba de pronto la malvada, la infame evidencia! (op. cit. p. 34)

Como apunta G. Guerra de Avellaneda (2009) “en *Ifigenia*, además, todas las referencias geográficas son realistas. Son acertadas y detalladas. Se precisan las direcciones, los nombres de los barrios y de los lugares más representativos”. María Eugenia –puntualiza la estudiosa–se desenvuelve en tres niveles espaciales: el primero, su habitación, escenifica el lugar de la escritura y de los sueños; en segundo término, está la casa de la abuela, que la ahoga y la retiene en el mundo sacrificial, y en un anillo exterior, Caracas, cuyo nuevo urbanismo no satisface a M^a Eugenia en comparación con la idealizada París, ni cuadra al espíritu estrecho y pacato de Abuelita y Tía Clara, que sin embargo conservan en la memoria la capital provinciana de ventanales y rejas, que es toda la infancia de la protagonista.¹⁵⁶

El origen del sacrificio de M^a Eugenia es remediar económicamente los malos pasos de los hombres de su familia que se habían gastado “locamente ya, sin tasa no medida” toda su fortuna. Y así comenta a su comprensiva interlocutora este asunto, que la conducirá a la caída, con voz amarga no exenta de rebeldía: “¡Ah! ¡Cristina, lo que debió divertirse esta Sagrada Familia, y el gusto que debe dar tener dinero y ser hombre!...” (p. 51) En la novela, añade M.A. Cardozo, el sacrificio no se hace para apaciguar a la diosa Ártemis, sino aquel que deberá “apaciguar las iras de ese dios de todos los hombres (...) un dios milenario de siete cabezas que llaman sociedad, familia, honor, religión, moral, deber, convenciones, principios” (p. 310).

Desde el punto de vista del análisis feminista, E.Aizenberg (2009) inscribe esta novela en el modelo del *Bildungsroman fracasado* pues el personaje central (y la propia autora) no pueden completar su viaje hacia la madurez plena, privadas del uso alternativo de la elección de su propia identidad final. “*Ifigenia* es una joven venezolana que vive con su padre viudo en Europa, donde recibe su educación escolar y donde experimenta la libre y elegante *vie parisienne*, tal y como sucede en la vida real de Teresa de la Parra”. En el proceso de iniciación a su madurez, “el viacrucis del amor, se inicia cuando María Eugenia se ve involucrada en dos relaciones amorosas, una edificante, la otra humillante. Estas relaciones, el encuentro pleno de amor con Gabriel Olmedo, y el encuentro vacío de amor con César Leal, le obligan –de nuevo siguiendo las normas del género–a reconsiderar y definir sus valores”. Po su parte y relativizando los elementos

que consagran este modelo, Rodríguez Fontela (1996:48) ha mostrado que “el final armónico y positivo (...) nunca o casi nunca se da en este género”.

Aun a pesar de estas consideraciones crítica acerca de su principal obra, *Ifigenia*, y teniendo en cuenta globalmente sus obras, cabe afirmar que Teresa de la Parra obtuvo un gran éxito en los países de habla hispana tanto como en su adorada Francia, país que hubo reconocido tempranamente su talento literario. La Casa Editorial Franco-Ibero-Americana publicó su novela con el seudónimo artístico que había elegido y con el que ha sido siempre referenciada. *Ifigenia* fue del gusto de Miguel de Unamuno, quien le dedicó palabras de encomio en sus reseñas literarias. En el área latinoamericana, la autora sigue siendo estudiada como un destacado exponente de la narrativa entre otras escritoras prestigiosas como María Luisa Bombal, Magdalena Mondragón o Victoria Ocampo.

Y puesto que hemos incidido en su autobiografismo literario, creo coherente finalizar este brevísimo análisis de su obra mejor catalogada, entonces como ahora, incluyendo la visión de la autora acerca de la virulenta acogida que *Ifigenia* tuvo en Venezuela.

Según veo, en Caracas, por lo general, no han acogido con cariño mi novela. Esto no puede herir en absoluto mi amor propio como escritora (...) Hay en Caracas, como en casi toda ciudad pequeña, un microbio de envidia que nace en el organismo de un envidioso y gracias a sus condiciones virulentas, invade por contagio los organismos incapaces de padecer envidia; (...) Lo curioso es la exaltación que los domina (...) Yo tengo un temperamento que lejos de dejarse invadir por esos contagios, reacciona contra ellos, por un violento espíritu de contradicción (...) me gusta andar en los calvarios y estoy segura de que, extranjera en Jerusalem, sin saber de qué se trataba, me hubiese unido al grupo de las santas mujeres. (Carta a Carías, París, 5 de marzo de 1927)

3.5 AUTORAS REPUBLICANAS Y SOCIALISTAS. *LA VIDA ES SUEÑO*.

Un aspecto crucial para conocer el potencial público lector es el de la estadística de analfabetismo, una cifra que irá decreciendo lentamente entre finales del s. XIX y el comienzo de la Guerra Civil, pero que se siguió cebando, en mayor medida, contra la población femenina. Desde *La Gloriosa*, publicaciones periódicas como “*La Mujer*”, fundada y dirigida por F. Sáez de Melgar en mayo de 1871, supusieron un pequeño avance; posteriormente, los artículos de Sofía Tartilán escritos en 1872 y recopilados en 1877 bajo el título, “*Páginas para la educación popular*”, enfrentaron los prejuicios seculares de la población española, tanto masculina como femenina, acerca de la instrucción de las clases trabajadoras y también sobre las obligaciones sociales de la mujer. Estos textos junto con los de C. Arenal, en *La mujer del porvenir* (1869) y “*La mujer de su casa*” (1883), resumen lo exponencial de la denuncia contra la educación tradicional de la virtud, la domesticidad y la obediencia.

Desde la revolución de 1868, el nuevo ideal era el de la “mujer instruida” de Bas y Cortés,¹⁵⁷ que fue publicitado en el Congreso Pedagógico por Micaela Ferrer, se decanta por la alabanza de la sensibilidad masculina frente a las críticas que expresaron algunos sectores del feminismo, que lo tacharon de escasamente contributivo. En su defensa, la ponente advertía: “Pero no está de más que nosotras sepamos que todo nuestro bien a ellos lo debemos; no está demás que procuremos tener a raya nuestra vanidad femenina, que, semejante al niño mimado, nos incita a creer que a nuestro mérito se debe nuestro enaltecimiento; no vayamos con nuestra altivez a hacer al hombre arrepentirse de su buen propósito; no seamos como la culebra de la fábula, que oprimió el cuello del labrador que la cobijó en su seno”. Aquella visión “ideal” se componía de la suma equilibrada de “mujer sabia” y “mujer ignorante”, buena conversadora y educadora de sus hijos según el criterio de su cónyuge.

Frente a este modelo retardatario e injusto se alzan las iniciativas moderadas de Fernando de Castro, Rector de la Universidad de Madrid, en relación con la instrucción de las mujeres, una de las cuales consistió en la organización de un ciclo de quince “conferencias dominicales” que se iniciaron un 21 de febrero de 1869, y que, finalmente, quedaron en un baño de cultura para las oyentes, a las que se las seguía

viendo desde su desempeño de la maternidad aunque significó una baza de prestigio político “glorioso” para la Universidad madrileña.

Como afirma López Moreno, A. (1974, pp. 672,673): “Estos hombres empiezan a ser conscientes de la sutil influencia que ejercían las mujeres sobre la sociedad a través de sus maridos e hijos, y esperaban hacer algo para contrarrestar los efectos de la ignorancia y para persuadir a las mujeres que no obedeciesen ciegamente la política reaccionaria de la religión oficial. Por esta razón, la iniciativa de estas conferencias despertó inevitablemente la hostilidad de la Iglesia.”

Si bien, los enunciados de cada una de estas sesiones dominicales resultaban ambiguamente convincentes:

1. “Educación de la mujer” señor Sanromá.
2. “La educación de la mujer por la historia”, Rada y Delgado.
3. “La educación literaria de la mujer”, Canalejas.
4. “Influencia del cristianismo en la mujer”, Corradi.
5. “La educación jurídica de la mujer”, Labra.
6. “Higiene de la mujer”, doctor Santiago Casas.
7. “La educación de las madres”, García Blanco.
8. “Influencia del estudio de las ciencias físicas en la educación de la mujer”, Echegaray.
9. «La educación económica de la mujer», Rodríguez.
10. “Algunas consideraciones generales sobre el matrimonio”, Alvarez Osorio.
11. “Influencia de la mujer en la civilización”, Moreno Nieto.
12. “La educación religiosa de la mujer”, Tapia.
13. “La educación conyugal de la mujer”, García Blanco.
14. “Misión de la mujer en la sociedad”, Pi y Margall.
15. “Sobre la misión de la mujer”, Castelar.

La labor de F. de Castro¹⁵⁸ fue fecunda tanto por sus fundaciones sucesivas, como por sus enérgicas publicaciones. El Ateneo Artístico y Literario de Señoras, que se inauguró el 3 de febrero de 1869 con la participación en la Junta consultiva de Concepción Arenal y bajo la presidencia de Faustina Sáez de Melgar; fue una de las primeras reconocidas; una institución privada que, en 1871, propició el nacimiento de la “Asociación para la Enseñanza de la mujer”, cuyas bases y reglamentos permanecieron en vigor hasta 1878, año en que se amplió a una Escuela de Comercio para Señoras.

Dicha Escuela tuvo muy buena acogida, ya que sólo dos años después de su puesta en marcha vio triplicado el número de matrículas, de 70 a 240 aspirantes. El programa de estudios se completaba en dos años en los que se impartían: gramática castellana y francesa, correspondencia comercial, geografía comercial y aritmética general, contabilidad y prácticas mercantiles, nociones de economía política y legislación mercantil, conocimientos de materias primas y productos industriales, y, a la larga, también inglés. Una fundación en pro de la formación laboral de la Mujer de clase media .a la que se incorpora en 1881, la Escuela de Institutrices; constituida en diciembre de 1869, de carácter no confesional, y de la que un año después salen seis mujeres ya formadas en materias relacionadas con la ciencia y las artes liberales en detrimento del conocimiento exhaustivo de lo doméstico. En su cupo de matrícula cabían prácticamente todas las mujeres que tuvieran un mínimo saber de aritmética o de gramática, y las sucesivas promociones que salieron de la Escuela crearon un caldo de cultivo, entre su alumnado, en favor del conocimiento con mayúsculas, prestigiándose el ejercicio del magisterio, hasta ahora prácticamente marginal pues se ejercía en el ámbito rural. Las Sociedades Económicas de Amigos del País, a partir de una iniciativa proteccionista de “La Matritense”, financian parcialmente las Escuelas de Institutrices, de Comercio o Industriales.

En el medio siglo que dista de las primeras reformas de orden jurídico-social, entre finales de 1880 y el interregno de la dictadura, solía ser frecuente estrategia argumentativa, en el curso de los debates educativos y de incorporación de la mujer al mercado de trabajo, la de admitir razonadamente las reivindicaciones de mejora para rebatirlas después alegando los inconvenientes reales de su puesta en práctica. Aún en el Congreso Pedagógico de 1882 (28 de mayo-5 de junio) puede oírse una advertencia sobre la necesidad de no “excitar en la mujer las aspiraciones a salir de su propia esfera” (p. 319).

En 1883 se funda una Escuela de Correos y Telégrafo” y en 1884 la Escuela Primaria y la de Párvulos. Los objetivos que pretendía lograr dicha Asociación se enunciaron en las bases de 1885: “El fomento de la educación e instrucción de la mujer, y al mejoramiento de su condición individual y social en todas las esferas de la vida”. Sus actividades se cumplieron hasta el año 39, en que las falangistas las consideraron perniciosas para la salud social del nuevo régimen.

En el marco de este espíritu reformista hay que encuadrar el empuje del krausismo que contribuyó a extender una idea contraria a la dependencia de la mujer de la autoridad masculina. La Institución Libre de Enseñanza, la Residencia de Señoritas, versión equivalente a la de Estudiantes y dirigida por María de Maeztu, cultivan una élite intelectual femenina, que tampoco podrá acceder a ciertas profesiones asignadas al varón tales como las de registrador, notario o juez, entre otras varias.

Puede comprobarse, no obstante, una línea ascendente en el interés sobre educación de la mujer a través de la sucesión cronológica de los Congresos Pedagógicos, resaltándose el celebrado en 1892, organizado por el Fomento de las Artes y en cuyo orden del día constaba específicamente la reivindicación del ejercicio de múltiples profesiones: Enseñanza, Medicina, Farmacia, Ingenierías, Comercio e Industria y algunas ramas de la Administración Pública como las relativas a bibliotecas y museos; al mismo tiempo se estaba pidiendo el apoyo la educación mixta en todos estos ámbitos.

Sin embargo, al finalizar el s. XIX, España dedicaba sólo el 1,5% del Presupuesto nacional en la Instrucción Pública, mientras que Francia invertía el 8%, Inglaterra, el 10% y Alemania, el 12%. Por lo mismo, en 1910, aún no se había logrado alcanzar la cifra de escuelas primarias que la ley de Instrucción Pública de 1857 se había puesto como meta. El censo de 1887 registra un total de 71,6% de analfabetos, del cual 61,5% son varones y 82,2% mujeres. El periodo de la dictadura de Primo de Rivera fue de freno a la construcción de escuelas, que sólo en su periodo final recupera un ritmo moderado al pasar el número de escuelas de 27.000 a 30.000 en toda España; esta larga desaceleración empeoró las posibilidades de escolarización de una población infantil sólo a medias alfabetizada. Y aunque se constata un decrecimiento intercensal entre 1887 y el registro de 1930 en torno al 7,8%, más de la mitad de las españolas era analfabeta, un 58,2%, mientras que el registro para los varones estaba por debajo, aunque seguía siendo muy elevado, un 38,7%. En efecto, en cifras porcentuales, la totalidad de población analfabeta en el tiempo de la IIª República fue del 44,4%

Dentro de la educación estatal, la Escuela Normal y las reformas educativas emprendidas por unos u otros gobiernos discurrieron por el carril lento e infructuoso, bloqueando la incorporación laboral a maestras bien formadas. Giner de los Ríos se quejaba de la falta de respaldo de una Opinión Pública nacional desde los foros de la prensa periódica, que no quería comprometerse seriamente con la causa de la

Educación. Se impulsan en las primeras década dos nuevas instituciones de enseñanza secundaria: La Escuela Central de Idiomas (Real Decreto del 1 de enero de 1911) y la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer (Real Decreto del 7 de diciembre de 1911), cuyo propósito era el de formar a la mujer para que pudiera lidiar adecuadamente con las responsabilidades domésticas al tiempo que se la instruía en ciertas profesiones útiles. En 1916 (Real Decreto del 24 de marzo) se estableció también dentro de la Escuela los estudios para la carrera de institutriz y de secretariado, que más tarde fueron ampliados con nociones básicas de sociología (Real Decreto del 20 de enero de 1922).¹⁵⁹

A pesar de que la sempiterna Ley Moyano era marcadamente sexista, “no cabe duda de que hubo un progreso considerable en la Instrucción Pública de la Mujer en todos los niveles, progreso que se acelera después de las reformas de la segunda década del siglo XX. La tasa de analfabetismo femenino 86 % en 1860, 71,4 % en 1900 había bajado a 47,5 % a finales de los años 30. La escolarización femenina había aumentado y se habían creado escuelas de adultas casi desconocidas antes”. (G. M. Scanlon, 1986).

En paralelo, el panorama de las reformas laborales en relación con las clases más desfavorecidas era aterrador. El modo en que se explotaba a las niñas huérfanas en las instituciones religiosas forma parte de lo que podría calificarse de “explotación de menores” y esta se producía en dos sentidos: el de convertirlas en mano de obra para lograr unos ingresos aceptables a su costa, más allá del sostenimiento de la caridad, y la de inculcarles la extendida idea de que habían sido creadas por Dios para servir al varón.

C. Simón Palmer, en una conferencia dictada en el Instituto de Estudios Madrileños, relata las condiciones de vida de una huérfana en un hospicio de la capital regentado por las Hermanas de la Caridad, según el reglamento de 1890, común a establecimientos gobernados por esta orden de religiosas, esto es, orfanatos y obradores.

Se levantaban a las cinco de la mañana y trabajaban aproximadamente seis horas entre costura, lavado, plancha y cocina, y desde que hacían la Primera Comunión daban dos horas de clase de lectura, escritura, ortografía y aritmética (...) Nuestra Señora de la Paz, de la calle de

Embajadores, donde vivían a mediados de siglo cerca de quinientas niñas. Fabricaban guantes de piel, sombreros de paja, petacas, bolsas y toda clase de bordados y labores, con excepción de ropa de hombre, que vendidas producían unos ingresos anuales de cincuenta mil reales. (“La mujer madrileña del s. XIX”, octubre de 2010).

Estas condiciones no se habían modificado sustancialmente para la clase trabajadora durante los gobiernos habidos durante la IIª República, que no legislaron con fundamento una reforma laboral integral que se apartara de la mullida retórica de los debates teóricos publicitados hasta entonces. En parte, sus líneas maestras fueron alzadas sobre el plano territorial por los sindicatos de clase, pero en la visibilización del problema influyó también la presión ejercida desde los grupos y asociaciones femeninas, así como la contribución de los publicistas y escritores más comprometidos con la igualdad social que se pronunciaban a su favor desde sus tribunas pero también con la construcción literaria de personajes colectivos, como voz del pueblo, en sus colaboraciones en las colecciones de novela corta.

En efecto, los sindicatos de izquierda presionaron para que los mejores puestos –aunque no los más cualificados–fuesen para las mujeres, aprobándose como fianza el Seguro de Maternidad (26 mayo 1931). Los socialistas hablan de “explotación de las obreras” (Vida Nueva, órgano de la UGT, Diciembre 1931) y muestran su deseo de que “quizás llegue un día en que la sociedad prohibirá trabajar a las madres y les pagará un salario, no por trabajar en la fábrica o en el taller, sino para hacer un trabajo más útil, de más trascendencia social, el de conservar su hogar y criar a sus hijos”. Las organizaciones sindicales católicas se oponían al ideario socialista o libertario, por razones de control social; sin embargo, el peso de las convicciones religiosas es tal que, en 1932, las obreras afiliadas a la Confederación Nacional de Obreras Católicas (CNOC) es del 58% del total de obreras existentes. Se trata de un bastión sólido, bien anclado en una tradición racionalizada por los discursos más españolistas, y desde luego muy activo y difundido en todo el territorio nacional.

Maria de Echarri, fundadora de los sindicatos femeninos obreros e inspectora de trabajo, puso en marcha un programa de acción social (educación, beneficencia y asistencia social) dirigido a la promoción social y laboral de las obreras. Su visión desde el

feminismo católico no era ni “redistributiva” ni de “reconocimiento”, sino que respondía a sus confesiones religiosas tanto como a la tradición dieciochesca de armonía social en las relaciones de clase.¹⁶⁰

Lo cierto es que en la lucha por la igualdad de derechos (educación y formación profesional, pero también sufragio universal) las mujeres progresistas habían ocupado la calle para pedir el voto, desde las modistillas hasta las abogadas; pero una vez conquistado el espacio público, comenzaron a usarlo aquellas otras que, contra su ideario, se habían mostrado partidarias del recinto privado del hogar y de la virtud, las cobijadas bajo el amparo de los “padres” de la Iglesia. Un millón y medio de mujeres católicas, en el momento en que se discutía el artículo sobre derechos electorales en las Cortes Constituyentes, se estaba movilizand o en las calles reivindicando el respeto de los privilegios del catolicismo patrio y sus ejecutores en el articulado sobre sufragio, con los consiguientes efectos sobre las votaciones. Se trataba de los derechos espirituales sobre los civiles (Blasco Herranz, 2006)

La República, más reformista que revolucionaria, está plagada de contradicciones que no llegaron a disolverse. Por el art. 43 se establecía un modelo de matrimonio civil, laico e igualitario así como la posibilidad de divorcio; en este capítulo no puede dejar de mencionarse los logros en la equiparación de derechos para hijos legítimos como ilegítimos, además, se posibilitaba la investigación sobre la paternidad. Sin embargo, no se modificará el criterio relativo a la posibilidad de contratación laboral de una mujer casada, que no se realizará sin previa autorización del marido. El Código Civil de 1889, en vigor aún en 1930, establecía que la mujer casada era asimilada a los “menores de edad, ciegos, locos, extranjeros y sordomudos” y se la incapacitaba, entre otras cosas, para tomar decisiones económicas sin el acuerdo del cónyuge, que era el gestor de los bienes gananciales.

Desde el final de la Primera Guerra Mundial, la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME), encabezada por María Espinosa de los Monteros, impulsa un movimiento feminista de centro al que se adhieren profesionales liberales y universitarias que desempeñarán una labor crucial en el impulso del voto femenino y de la legislación de los derechos laborales e individuales de la mujer española; entre otras, formaron parte de esta organización, María de Maeztu, Victoria Kent o Clara Campoamor.

Como muestra M. J. Matilla en su artículo sobre María Lejárraga y el asociacionismo femenino durante la II República, la activista de tendencia socialista terminó distanciándose de esta Asociación como también lo hiciera del Lyceum –Residencia de Señoritas, dirigida por María de Maeztu, del que llegó a ser bibliotecaria–por considerar que era un grupo sectario que sólo se interesaba por una minoría de mujeres ya profesionalizadas y en cierto modo reconocidas por su posición de clase, y mantuvo que era fundamental un activismo político fuera de las organizaciones privadas y de los partidos políticos o agrupaciones sindicales.

En la multiplicación de iniciativas asociacionistas, de diferente tinte ideológico, durante la República, María Lejárraga acertó al fundar la Cívica (Asociación Femenina de Educación Cívica), cuyas destinatarias serían jóvenes de extracción popular,: mujeres sin medios materiales ni altavocía, que se ocupaban en el sector servicios, y que ni los sindicatos ni las agrupaciones culturales de la plena clase media se dirigían a satisfacer su particular “hambre” de participación en la vida pública. Al mismo tiempo, se impartían cursos y seminarios sobre cultura general y conocimientos prácticos: taquigrafía, idiomas, corte y confección, pero, además seminarios sobre abolicionismo, pacifismo o biología..., impartidos por personas idóneas y comprometidas entre las que mencionamos a Jiménez de Asúa, Clara Campoamor, Fernando de los Ríos o Rodolfo Llopis. En el apartado de extensión artística de esta Agrupación cabe destacar el impulso de renovación teatral que se materializó en el “Club Anfístora”, con el que colaboró F. García Lorca y que tendió a la calidad en la producción de obras dramáticas logrando un considerable éxito a lo largo de los años 1933 y 1934. Los programas de actividades de la Cívica comprometieron en estos años a más de mil quinientos miembros.

La que fuera diputada del PSOE en 1933 habló en diferentes foros, dentro y fuera del partido al que se afilió tardíamente, de la imposibilidad de contactar e informar directamente a las mujeres de sus derechos, reconociendo la importancia de la propaganda católica, mejor y más extensamente organizada, así como de la labor parroquial, y lamentó entonces que no se tuviera en cuenta el enorme potencial que suponía el apoyo femenino. Una fuerza emergente que no supieron rentabilizar tampoco las organizaciones afines al Partido Comunista tales como AMA, que de modo tajante rechazó cualquiera otra visión de lo femenino que no fuera bajo el cariz de la maternidad o el desempeño de su responsabilidad y emotividad como compañera, por

supuesto de un varón. Ninguna otra modalidad en ese último sentido, ni tampoco ninguna otra transformación jurídica en el aspecto laboral, educativo o meramente individual. “Paz, cultura, libertad” fue su lema de combate político, sin distinción de sexo, aun a pesar de que las trabajadoras de la industria, previamente formadas para un desempeño profesional más amplio, ocuparon los puestos menos valorados, soportaron discriminación salarial y jamás fueron promocionadas a posiciones de mayor responsabilidad técnica, por tanto, menos aún de gestión empresarial.

En este panorama descoyuntado, “el asociacionismo femenino fue especialmente fomentado por las tendencias más conservadoras, mostrándose particularmente beligerante el confesional católico (...) Destacamos la Unión del Feminismo Español, la Junta de Damas de la Unión Iberoamericana, la Asociación Femenina de Acción Popular (...) o la Sección Femenina de FET y JONS. “ (Matilla Quiza 2002, p. 100)

El liberalismo había escindido lo público y lo privado de tal modo que, mientras desde el primero se generaba una suerte de beneficencia basada en la idea universal de la Caridad, desde el otro se mejoraban las condiciones educativas y sanitarias de sus clientes. Basándose en este último modelo, pero guiado por una creciente sensibilización obrerista, el asociacionismo femenino promueve desde sus sedes en las conurbaciones principales, modélicamente Madrid, la creación de mutualidades para mujeres en casos de enfermedad y/o de viudedad.

En el primer tercio del pasado siglo, el estado de la cuestión en lo referente a la salud, sobre todo relacionada con la mortalidad infantil y la de las madres en el parto, estaba subrayado por la perspectiva de los eugenistas, especialmente de Gregorio Marañón. Aunque la preocupación no se centraba tanto en mejorar la calidad de vida de las mujeres como en garantizar la “calidad de la raza” contra las malformaciones. Sin embargo, en la década de los 30, comenzaron a darse las condiciones de posibilidad para enfrentar un debate sobre el asunto del control de la natalidad, como así consta en las ponencias programadas para la celebración de las Primeras Jornadas Eugénicas (1928) bajo la dictadura de Primo de Rivera.

Lo que estaba en juego era el bosquejo de un marco jurídico en el que pudiera insertarse un pensamiento científico maduro pero que terminaría ramificándose entre defensores y detractores de la “maternidad consciente”. En el contexto de las ponencias presentadas

en el primer simposio eugénico, que no pudieron defenderse después, latía el pulso de una sociedad en la que las clases medias empezaban a plantearse la libertad sexual femenina más allá de su potencial reproductivo. Y quienes así se interrogaban no eran sólo las mujeres.

Sin embargo, una evaluación diacrónica de estas Jornadas (la de 1928 y la de 1933) decantaba además del pensamiento social y de la ideología política de sus participantes sobre aspectos biológicos y ginecológicos, sino además el perfeccionamiento de un discurso médico que se enraizaba en las arcaicas argumentaciones positivistas, y que, bajo la cobertura científica, se anunciaba con aires de “genio maligno” para la mujer proclive al librepensamiento. Una profecía de lo patológico —que se unía a la crítica teológica de la Iglesia Católica en alianza con la moral pública imperante— de consecuencias desorbitadas para aquellas que no optaran por la maternidad en su periodo de vida fértil, y que se implantará como patrón oficial en la posguerra.

Por el testimonio directo de E. Noguera¹⁶¹, nos enteramos de que las primeras Jornadas habían sido organizadas en 1928 por iniciativa de la Gaceta Médica Española, en el recinto de la Facultad de Medicina de San Carlos, con el aval del Colegio de Doctores de Madrid, la Sociedad Española de Biología, la Sociedad Española de Antropología y la Sociedad Ginecológica Española. Su artículo, *Cómo se yuguló la generosa idea del Primer Curso Eugénico Español* en 1930, publicado en el n° 50 de la Gaceta Médica Española de la que era entonces el director, tiene un valor documental indudable pues nos acerca a la polémica que enmarcó su celebración. El programa que fue presentado en la sede de la Sociedad de los Amigos del Niño por Julio Noguera, profesor de Anormales del Estado y de la Beneficencia municipal de Madrid, se circunscribía inicialmente a “La defensa de la raza en el niño” (1934, p. 41).

Tal y como se recoge en el artículo de M. A. Barrachina sobre “Maternidad, Feminidad y Sexualidad” (2004) la celebración de estas primeras jornadas eugénicas fue realmente azarosa.¹⁶² El ciclo de las comunicaciones se inició el 2 de febrero de 1928 y debía clausurarse el 12 de abril de ese año, después de pronunciarse las diez conferencias comprometidas en un programa que abarcaba las siguientes ponencias:

—2 de febrero: “Eugenesia y procreación”, por Sebastián Recaséns, ginecólogo, catedrático de obstétrica y ginecología y decano de la Facultad de Medicina de Madrid.

Recaséns fue además presidente de la Academia Nacional de Medicina y director, en 1932, de la Maternidad Santa Cristina;

–9 de febrero: “El aspecto jurídico de la maternidad consciente”, por Luis Jiménez de Asúa, catedrático de derecho penal. Jiménez de Asúa es conocido, sobre todo, por sus opiniones socialistas y por sus actividades como político. Entre otras actividades, presidió la Comisión parlamentaria encargada de la elaboración del texto constitucional de 1931;

–16 de febrero: “Los niños que vemos en nuestros hospitales. Medidas eugenésicas que reclaman los pediatras”, por José Estella, catedrático de pediatría;

–23 de febrero: “Pensamiento católico ante los problemas eugenésicos”, por el R. P. José A. de Laburu, de la Compañía de Jesús, quien retiró su conferencia cuando se hicieron visibles las opiniones hostiles contra estas Jornadas;

–1 de marzo: “La maternidad y el infanticidio ante el derecho”, por Joaquín Noguera, abogado y catedrático de filosofía y letras;

–8 de marzo: “Neuropatías producidas o influenciadas por la procreación excesiva o patológica en la pobreza del medio”, por José Sanchís Banús, neurólogo en el Hospital provincial de Madrid. Militante del Partido Comunista y diputado en 1931;

–15 de marzo: “Bases y pruebas demográficas de la Eugenesia”, por Luis de Hoyos, catedrático de fisiología;

–22 de marzo: “Non moechaberis; discreto ético-psíquico-religioso sobre la urgencia de la sensualidad”, por el R. P. Francisco Sureda (Vicariato Castrense). Esta ponencia que hubiera constituido una reflexión sobre el adulterio fue suprimida por orden de la jerarquía eclesiástica poco antes de la prohibición oficial de las Jornadas;

–29 de marzo: “El problema de la maternidad en España”, por Gregorio Marañón, médico del Hospital provincial de Madrid; (conferencia suprimida);

–12 de abril: “Aspectos sociales de la procreación: medidas eugenésicas de buen gobierno aplicables en España”, por Ángel Ossorio y Gallardo, abogado, militante conservador (conferencia suprimida).

Las posiciones de Jimenez de Asúa y Noguera son de proclividad hacia la “maternidad consciente”, lo que suponía implícitamente el necesario control de la natalidad en beneficio de la salud de la mujer y de su prole; asimismo, alertan sobre la vigilancia de la sexualidad fuera del matrimonio a fin de evitar el contagio venéreo. Ambos están a favor del aborto terapéutico.

Por su parte, Recaséns se acoge a las leyes de la herencia para la limpieza necesaria en los descendientes y predica la necesidad de pactos de clase y fortuna que la avalen con seguridad científica.

“Mendel explicó el mecanismo por el cual la herencia hace los hijos copartícipes de las cualidades paternas (...). Es evidente que pueden venir de razas puras elementos mejores, y cabe una selección que vaya paulatinamente redimiendo de taras hereditarias a la humanidad. (...) El hecho patente es que de padres-bien salen hijos-bien”.

La polvareda que se había levantado impidiendo que se dictaran con normalidad las conferencias recibidas en esas primeras jornadas, en parte por el control ejercido por los Medios afines al dictador, se siguió de algunas protestas por parte de los sectores más liberales de la intelectualidad que apoyaron el proyecto de un nuevo congreso sobre eugenismo, que sin embargo no pudo realizarse sino en la primera legislatura de la Segunda República con el apoyo del ministro Fernando de los Ríos.

El segundo congreso eugénico (1934), aunque en realidad las primeras Jornadas de hecho, indagaría la frontera entre libertades individuales en relación con la salud y la imposición de un marco jurídico limitativo; en las ponencias puede apreciarse la tensión entre dos perspectivas distantes, la tradicionalista y un emergente punto de vista de orden feminista o al menos progresista. Al permitirse su celebración sin demasiadas cortapisas, aún a pesar de las posturas encontradas en el orden científico-médico, se comprobaría la necesidad urgente de quebrar el silencio impuesto por una moral desfasada que se negaba a abordar asuntos tales como la sexualidad o la libertad de procreación. Temas que se estaban publicitando, desde la proclamación de la II República, no sólo desde las voces “expertas”, sino además desde una visión aperturista y profana encarnada por figuras tan celebradas como Ortega y Gasset, quien ya había protestado públicamente por la suspensión de las Jornadas anteriores, o Pío Baroja, quien en la cuarta ponencia abordó “El tema sexual en la Literatura” y Ramón J. Sender, quien intervino después de Baroja con “Reflexiones sobre el Amor”.

El retrato satirizante que P. Baroja hace del varón tipo que confunde a la mujer con su “pañó de lágrimas”, que no se distingue sino raramente por su nobleza y que se comporta, por lo general, como “un personaje mezquino, cominero y ridículo”, le llevará al escritor vasco a recordar la idea del amor “mediocre” entre hombre y mujer que predominaba en su juventud, cuyo encuentro se convertía en auténtico asedio a una fortaleza amurallada, que era el cuerpo femenino. “Lo que produce la dificultad del problema sexual no es la fisiología ni la patología humana, sino su carácter mixto, complejo, formado por la Historia durante miles de años.”

También disertó P. Baroja acerca de la tendencia a la poligamia en el varón, deslegitimándola en los siguientes términos:

Se pone a un hombre normal con una profesión que le guste y le obligue a trabajar mucho, una mujer amable y familiar, y será monógamo. Se le deja rico, desocupado, en un ambiente laxo, con una mujer poco agradable, y será polígamo. El hombre es ya demasiado viejo y demasiado elástico para ser fundamental y exclusivamente una cosa u otra. Lo mismo se puede asegurar de la mujer que será monógama (si se puede llamar así a una mujer que vive sólo con un hombre) o poliándrica, según el ambiente en que se desarrolle, (4ª ponencia, P. Baroja, Congreso eugenésico).

Los debates se centraron además en clarificar los límites de la participación de las instituciones científicas, políticas y religiosas en la normativa sobre salud en el parto, en la confección de un protocolo aceptable para todos sobre prácticas sexuales sin devaluar lo amoroso.

Entre las tesis más vanguardistas figuran las de Matilde de la Torre sobre “Feminismo y Pacifismo”, quien evalúa la cuestión de la procreación como una necesidad de supervivencia de la especie que debe ser revisada en el marco de la evolución histórica y muy en concreto en el estadio industrial en que se halla Europa en esos años, interrogándose entonces “¿hasta dónde es lícito procrear en las condiciones actuales de la sociedad? (...) Las mujeres actuales serán las primeras en comprender el sentimiento

del Nuevo Derecho que defendemos para ellas”. Un marco jurídico –concluye– en el que coexistan el derecho al goce junto con la potencial capacidad de procrear de la mujer. Una tesis en la que tuvo la fortuna de coincidir con el profesor Otaola, quien determina la necesidad de separar el disfrute sexual a secas y el acto encaminado a la reproducción:

La mujer, pues, tiene derecho a realizar su función sexual como el hombre, combinando, simultaneando el deleite, el placer, con la función procreadora, pero tienen derecho a separar ambos elementos y rehuir, en momentos en que sólo al deleite quieran rendir tributo, todo lo relacionado con la reproducción, y si contra todo deseo de la mujer, contra todo despeggo por la maternidad ésta irrumpe contra viento y marea, ¿por qué no ha la mujer de tener derecho a intervenir con un aborto que le permita conservar su derecho a no ser madre? (Ponencia sobre “Concepción y anticoncepción”, Matilde de la Torre)

En cuanto al segundo aspecto que se compromete en su conferencia, M. de la Torre afirma taxativamente que “las mujeres no somos pacifistas por doctrina y ni aun por sentimiento. Es más: las hembras en general no son pacifistas: son hembras nada más” y su responsabilidad en el acto de procrear las resuelve a favor de la “maternidad consciente” y del control de la natalidad.

Entre las ponencias más radicales cabe señalar la de Francisco de Haro, “Concepción y anticoncepción”, en la que se reivindica para la mujer el derecho y el deber, en ciertos casos, de no procrear. Ruiz Funes, en “La Nueva política y la Maternidad consciente”, se centró en examinar las secuelas negativas que tiene para el cuerpo femenino la maternidad.

Por su parte, Hildegart participó con una documentada comunicación de tintes científicos sobre “Neomalthusianismo y maternidad consciente”. Esta conferenciante fue una de las impulsoras de la pedagogía sexual de hombres y mujeres científicamente formados capaces de transmitir sus enseñanzas a los adolescentes, y así contribuir al cumplimiento de un papel social más ajustado a los tiempos de progreso que se

iniciaban en España. Aquella niña prodigio, que en a finales de los años 20 militó en las filas socialistas, argumentaba que “el sexo debe ser considerado como parte del todo que influye en todas nuestras otras funciones, como el cerebro, la digestión, etc. y que es influido por su lado por todas las funciones” (Hildegart, 1971, p. 210)¹⁶³

También fue crucial la intervención de la recién doctorada en Filosofía y Letras y activa integrante del movimiento bibliotecario progresista, Juana Capdevielle¹⁶⁴, quien abordó desde el ejercicio de la libertad sexual plena de la mujer, “El problema del Amor en el ambiente universitario”; reivindicando para la mujer, casada o no, el respeto sin ambages y la liquidación de la doble moral que secularmente la juzga y la condena. Asimismo denuncia el comportamiento de los universitarios varones, frecuentemente donjuanesco, fiel reflejo de las teorías misóginas de Kierkegaard, filósofo de plantilla de su promoción.

Hijos de quienes entendían de una manera tan pintoresca la moral, los jóvenes del día se han oído decir en todos los tonos, que hay que empezar a divertirse muy pronto para demostrar que se es muy hombre. Como, por otra parte, no conciben otra forma de diversión que la que les han inculcado esos absurdos padres, resulta, pena da decirlo, que gran parte de ellos cultivan, como sus antecesores, ese que llamaré –permitidme el eufemismo– amor de tarifa. (Barrachina, 2004 p1024)

Convencida amargamente de que la II República no está aún madura para respaldar a la nueva mujer “consciente y responsable”, ni siquiera sus compañeros de militancia lo están, afirma:

Cuando entre tantas neuróticas, hipócritas y cobardes surge una mujer sana, sincera y responsable, que a todo trance quiere mantener su libertad, pero que tiene conciencia de su dignidad, que busca afanosamente las alegrías que la vida puede darle, pero que no rehúye los deberes que le impone, su situación es poco menos que insostenible: nos la tachan de atrevida, otros de timorata; en la derecha la llaman cínica, y en la izquierda hipócrita; y si los que la halagan consiguen ganar su

confianza, luego, mas tarde, la dejan para casarse con la burguesita tradicional (...) y que una mujer consciente y responsable es precisamente la que no engaña, porque podrá dejar de querer, pero no es capaz de mentir (...) podrá abandonar a su marido, pero no llega nunca a la odiosa promiscuidad del adulterio.

La activista de izquierdas, que llegó a ser tesorera de la Asociación de Bibliotecarios y Bibliógrafos de España, sostuvo de nuevo una tesis similar el año 36, poco antes de morir asesinada, que se resume en este breve párrafo¹⁶⁵.

Esto es lo que pediría yo para el amor en el futuro: solidez y firmeza (...) Y el matrimonio, en su sentido más amplio, es la unión de dos seres libres y conscientes que saben que se complementan, y que juntos podrán afrontar la vida, lo mismo en el placer que en el dolor. (Blanco García, 2006 pp. 274-292)

Como concluyera la autora de esta recensión, M. A. Barrachina (1993) “de nuevo volvía a estar en el trasfondo de las preocupaciones sociopolíticas de nuestros contemporáneos una salud pública que garantizara el buen estado de la maquinaria reproductiva y que prefería tratar las distorsiones en la voz femenina como lo que eran: una desviación de la norma, una excepción que no confirmaba la regla, un problema de ajuste que no merecía el acuerdo de lo universal, de un nuevo pacto social” (2003, CSIC, PP. 43-55, nº 218).

Sin embargo, la reflexión en alto sobre asuntos tan “tapados” como el ejercicio de la sexualidad y la aspiración al goce para la mujer, así como el aborto terapéutico, más allá de su condición de embrión garante de la reproductividad de la especie, constituye un hito esencial, y, aunque fuera soterrada durante el franquismo, sirvió de estrato básico para relanzar esta misma cuestión en la cultura de los 80.

No obstante, la cuestión de la maternidad y las preocupaciones derivadas de la calidad en el embarazo y en el parto que garantizarían un futuro de herederos sanos para el país,

se restringía a una clase social de rentas; exceptuando a los profesionales adscritos al ideario socialista o libertario y a las investigadoras comprometidas con los derechos sociales e individuales de la mujer, las instituciones apenas contemplaron la salud laboral de las trabajadoras. ¿Qué opinaban, pues, médicos y catedráticos de la salud a cerca del modo en que afectaba la maternidad a la mujer humilde que trabajaba en las fábricas y en su casa a lo largo de una jornada interminable? Se había insistido en estas Jornadas acerca de la inconveniencia de la práctica de ciertos ejercicios profesionales, de marcada dureza física, para la concepción y el desarrollo feliz del embarazo y del parto. Pero esos considerandos no rezaban para las mujeres que necesitaban realizarlos por razones de supervivencia. Y, además, en su mayoría, la mujer humilde carecía de educación suficiente, esto es de autoconciencia, para problematizar un aspecto de su vitalidad que se consideraba connatural a sus funciones familiares, así pues la cuestión específica de lo saludable, en un amplio sentido, que debatía la burguesía estaba fuera de la órbita de reflexión de las trabajadoras.

La estampa urbana se aleja cualitativamente del mundo rural donde el atraso y el hambre son moneda corriente. En *Una mujer por caminos de España*, la socialista, María Lejárraga, cónyuge de Martínez Sierra y dramaturga también, nos relata en imágenes casi fotográficas la visión cotidiana de un pueblo manchego, en cuya plaza se reunían mujeres y niños famélicos; un relato que más tarde paneará Buñuel en *Tierra sin pan*, como documento cinematográfico aterrador.

En primera fila, sentadas en el suelo, unas cuantas miserables mujeres, casi todas –la mujer es prolífica en España– tenían en brazos alguna cría. No lo olvidarán mis ojos. En 1921, cuando recogíamos las donaciones que habían de cambiarse en pan para los hambrientos de Rusia, empleamos para la propaganda fotografías de niños rusos. Y estos, que yo miraba con espanto en España, eran los mismos. La cabeza disforme unida por el cuello ahilado al cuerpo esquelético; los vientres hinchados, las piernecillas retorcidas en curvas inverosímiles como las de los muñecos de trapo; las boquitas abiertas bebiendo con ansia el aire a falta de mejor alimento.... ¡Esta España encontramos al nacer la República! (M. Martínez Sierra, 1952 {1989}, p 37)

Como ya apuntara E. Pardo Bazán en su conferencia, “La educación del hombre y la de la mujer, sus relaciones y diferencias” (Congreso Pedagógico, octubre 1892) la distancia cualitativa en la educación entre sexos es aún mayor que la existente entre las distintas clases sociales.

El Estado español, en cuanto a la formación de la mujer obrera y de la niña también, legisla parsimoniosamente los niveles de primaria y acepta implícitamente que se trata de mano de obra barata; mientras que la Iglesia católica, por su parte, promueve incesantemente entre sus parroquianas la idea de resignación y obediencia acordes con la infalibilidad de la providencia divina. Aún menos, se consideraron desafiadas por el ejercicio insano de la procreación, o por las consecuencias de un descontrol de la natalidad en el ámbito de las clases populares, que ya sobrevivían sin su amparo en el mercado laboral desregulado de finales del s. XIX, Así pues, de libertad sexual y de goce permisivo, ¿ni hablamos!

Maria Zambrano, afirmaba que “lo novelesco de un personaje reside en eso; en vivir dentro de un sueño agarrándose a él con un esfuerzo tal que casi lo despierta. Y en la linde del despertar retrocede para volverse a hundir en el sueño”. En *Delirio y Destino* (1989a, p. 228), hace la filósofa orteguiana una valoración del ambiente que emanaba por las calles madrileñas el 14 de abril, “La niña bonita”, que da inicio a la República: “las modistillas cogidas del brazo, con sus gorros frigos y sus escarapelas, todo un símbolo de la mujer humilde en la calle. Para los detractores, todo un símbolo del caos: la pérdida del hogar, del recinto privado, del recato”.

Frente al desahogo de las mujeres republicanas “deshonrosas” que coreaban: “Hijos sí, maridos, no” la encendida reacción de la Iglesia que declaraba proteger a la que consideraban “expósita y víctima de tales emancipaciones”, según una carta pastoral de 1931. Por su parte, la novelista Concha Espina, que había recibido el Premio Nacional de Literatura de 1927 (*Altar mayor*, 1926), también evocó esa imagen de renacimiento de una mujer que cuidaría su cuerpo, deportista y moderna, rescatada de la esclavitud, dentro de los sectores más humildes de la sociedad.

Otros autores comprometidos con las causas sociales se desviarán del modelo naturalista de descripción de la realidad de las clases trabajadoras para iniciar un modo de relato más moderno y sintetizador, al modo cinematográfico, para retratar sus vidas como en un montaje. Un procedimiento narrativo tan eficaz como lo fue un siglo antes la novela de folletín francesa y, en nuestro país, los relatos sociales de Ayguals de Izco.

V. Blasco Ibáñez, junto a Pardo Bazán, fue uno de los escritores que, a comienzos del nuevo siglo, se apartaron de las tesis de Zola, de las que descreían a esas alturas, para indagar en otros procedimientos narrativos acordes con las imágenes fílmicas que ya colonizaban la mente de muchos de sus lectores. El autor valenciano había escrito en el prólogo a su “novela cinematográfica” –*El paraíso de las mujeres* (1922)– un alegato a favor del recién nacido Séptimo Arte¹⁶⁶, cuyas posibilidades de desarrollo en el futuro consideraba asombrosas, desestimando las críticas agoreras de quienes lo veían como una fábrica de melodramas ramplones o de juegos chistosos. Y así, estableciendo un paralelismo con las variantes de la novela a lo largo de su historia, comenta:

Al lado de la novela psicológica y de observación directa existirá siempre la novela de folletín. Y lo mismo puede decirse del teatro. La cinematografía no iba á librarse de esta división impuesta por los dos gustos diversos y antitéticos que se reparten la gran masa del público. (Prólogo a *El paraíso de las mujeres*).

En la justificación de su libro, “Al lector”, había declarado asimismo que “la llamada República de las Letras es un estado conservador y misógino, que se subleva instintivamente ante toda novedad y la repele con sarcasmos que cree aristocráticos (...) Una novela, lo mismo que una historia cinematográfica, puede disponer de tantos escenarios como capítulos, tener por fondo los más diversos paisajes y por actores verdaderas muchedumbres (...) Además hay que hacer una confesión. La novela está en crisis actualmente en todas las naciones (...) Este relato ligero, tal vez resulte más entretenido para el lector que muchas novelas de moda reciente, en las que se emplean trescientas páginas sólo para preparar el encuentro a puerta cerrada de dos personas de distinto sexo, llegando así al punto “culminante” de la obra, que es simplemente la

escena de “libro verde” escrita con las precauciones necesarias para bordear el Código...” (Prólogo a *El Paraíso de las mujeres*)

El guión posee, sobre todo, los ingredientes de una novela de aventuras, pues ese fue inicialmente su patrón; tal y como lo confirma el propio autor en su presentación al público, puede leerse que se distraía imaginando lo que ocurriría en Liliput después de que se marchara el héroe de Defoe, Gulliver, a quien renombrará el joven ingeniero Gillespie.

Ahora, en la madurez de mi vida, he intentado otra vez rehacer la historia moderna de Liliput, pero como puede realizarlo la fantasía de un hombre, menos optimista y generosa que la de un niño. (Al Lector, *El paraíso*)

Pero, además, el autor-guionista planea un “escenario” de ciencia-ficción, al modo de Julio Verne, por la hibridación entre lo animal y lo mecánico en la descripción del aspecto de sus nuevos pigmeos, así como de la naturaleza de su sociedad, entre la cultura erudita y la sanía que exhala cualquier *paraíso*: “Edwin se fijó en que esta ave extraordinaria (...) Su cuerpo estaba revestido de escamas metálicas y tenía en su parte delantera una cabeza de monstruo quimérico, (...) Sobre el lomo del horripilante aeroplano, cuatro hombrecitos iguales á los que se movían en la pradera asomaban sus cabezas cubiertas con un casquete dorado, al que servía de remate una pluma larguísima.” (Cap. II, p. 80)

Aunque Blasco Ibáñez se defendió de las críticas que se le hicieron, en cuanto a que el retrato que hace de lo femenino fuera una parodia de la mujer americana de clase media, lo cierto es que en la novela cinematográfica se refiere a explícitamente a la igualdad de sexos; en aquel reino, en el que naufraga su ingeniero, se había producido la “verdadera revolución” después de transcurridos dos largos siglos desde que costeara el primer “Gentleman-montaña”.

– ¡Pero usted es una mujer!—exclamó Gillespie, asombrado de su repentino descubrimiento.

– ¿Y qué otra cosa podía ser?—contestó ella—. ¿Cómo no perteneciendo á mi sexo habría llegado á figurar entre los sabios de la Universidad Central, poseyendo los difíciles secretos de un idioma que sólo conocen los privilegiados de la ciencia? (...)

– Usted se irá dando cuenta, Gentleman-Montaña –continuó–, de que ha llegado á un país diferente á todos los que conoce, una nación de verdadera justicia, de verdadera libertad, donde cada uno ocupa el lugar que le corresponde, y la suprema dirección la posee el sexo que más la merece por su inteligencia superior, desconocida y calumniada desde el principio del mundo.... (Cap. III, pp. 103, 105)

“Novelas como *Sangre y Arena*, *Mare Nostrum* o *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, trasladan sus mecanismos narrativos al cine melodramático de la época, lo que era un hecho acostumbrado en aquellos años donde eran muy comunes las adaptaciones de novelas y folletines melodramáticos de gran acogida popular.” (S. Maestro Cano, 1997)

Su ciclo de novelas sociales representan la etapa ideológicamente más radicalizada del por entonces diputado a Cortes; tal y como explica J. Oleza (1999; 2002) “en el entramado de personajes de *La horda*, el señor José encarna la sumisión mientras que de los dos hermanos, Pepín simboliza una existencia de marginalidad y delincuencia empujado por la miseria, y Maltrana, el del desclasamiento traumático y la derivación hacia el proletariado intelectual, la poethambre bohemia”.

En la España de principios de siglo, cuyo quehacer literario se ilumina por la experiencia bolchevique, se suman a Blasco Ibáñez en las expectativas de una revolución propia por la vía del republicanismo: Manuel Ciges Aparicio de *La romería* (1910), el Baroja de *La busca* (1904) y *Aurora roja* (1905), el Felipe Trigo de *El médico rural* (1912) y *Jarrapellejos* (1914) o José Mas, discípulo de Blasco Ibáñez y autor de novelas tales como *El rastrero* (1922), *Hampa y miseria* (1923) o *El rebaño hambriento en tierra feraz* (1935). La crudeza descriptiva de los paisajes urbanos y los pobladores de la novela social –que es un documento del polimorfismo de la resistencia frente a los excesos sociales del capitalismo liberal– busca una síntesis rehumanizadora. En los

últimos gobiernos de la II República se verá este giro en la narrativa que se ilustra en las colecciones de novela corta: La Novela Social, La Novela Roja o La Novela Proletaria, y que se materializa en el universo narrativo de R.J. Sender y su visión de España desde el anarquismo en *Siete domingos rojos* (1936) o también en el “realismo testimonial” del *Laberinto mágico*, del socialista Max Aub. Frente a las ideas de Ortega de la “deshumanización del arte” que ponían en crisis el género, tras los experimentos vanguardistas de la generación del 27, J. Díaz Fernández en su ensayo, *El nuevo romanticismo* (1930) planteó una “literatura de avanzada” que asimilaba a las formas experimentales, el universo social como compromiso político del autor de novelas, es decir “la vuelta a lo humano”.

Dos líneas de publicación tuvieron las series de novela corta: las de inspiración política, entre las que destaca La Novela Proletaria (1932-1933) (Santonja, 1979), las dos series de La Novela Roja: la correspondiente al periodo 1922-1923, dirigida por Fernando Pintado, y la referida a la segunda parte, que se inicia en junio-julio 1931, dirigida por Ceferino Rodríguez Avecilla (Santonja, 1994) y La Novela Política. Dentro de ellas cabe citar La Novela Gráfica y Los 13, dirigida por El Caballero Audaz. Durante la Guerra Civil se publicaron nuevas series: La Novela del Miliciano (Bilbao, Sindicato Único de Artes Gráficas CNT), Los Hombres del Pueblo (Madrid, 1937), La Semana Literaria Popular y Vidas revolucionarias (Valencia, 1937, Editorial Guerri colectivizada), y dentro del bando “nacional” La Novela del Sábado (Sevilla-Madrid, 1939) que se inaugura con una obra de Francisco Franco, *Marruecos. Diario de una bandera*, ya publicada con prólogo de Millán Astray cuando Franco era comandante de la primera bandera de la Legión; La Novela de Vértice (1938-1941) (Naval, 2000), suplemento literario de la revista falangista del mismo título, que ve la luz unos días después del Decreto de Unificación, y Los Novelistas (San Sebastián-Barcelona, dirigida por José Simón Valdivieso). Otra colección, Biblioteca Rocío evolucionó de novela de guerra a novela rosa. La segunda línea de publicación fueron las novelas eróticas que oscilan desde lo picaresco a lo abiertamente pornográfico, con diferencias específicas entre La Novela Pasional (Madrid, 1924-1928), y las editadas en Barcelona como La Novela Deliciosa (1931-1933) o La Novela Inocente, de las mismas fechas (Sánchez, 2007).

Como señala D. Corderot (2007) en su análisis sobre la politización de las colecciones literarias entre 1920 y 1936, en alusión al significativo título de una de las primeras, La

Novela Roja: “cuyos colaboradores ensalzaban las tesis libertarias”. Su compromiso con las clases trabajadoras, en la línea ya señalada anteriormente, se extiende como un reguero a otras de aliento revolucionario también comprometidas con la alfabetización del proletariado, tales como “La Novela Ideal, y más tarde La Novela Libre de la familia Montseny, que salió en los quioscos en 1925”, y que debió clausurarse en 1938 por su significación política justo antes de que se iniciara la Guerra Civil. “A pesar de circunstancias adversas, nuevos títulos vieron la luz durante la dictadura primorriverista (La Novela Decenal, La Novela Social, La Novela del Pueblo).”

Así pues, entre los años 20 y 30 convivieron las novelas de tesis con la divulgación de los relatos de formación y entretenimiento de las diferentes colecciones de novela corta. En continuidad con el espíritu pesimista del Machado/Mairena y de *La tierra de Alvargonzález*, *El tizón de los trigos*, de Teresa León o *Juan José*, de Joaquín Dicenta, son novelas de tesis que plantean de cara la situación de explotación del proletariado en los principios del s. XX en plena emergencia de las vanguardias en otra Europa, o los problemas de la tierra que generan vida y ambiciones, pero que se alimenta de los muertos. En *El tizón...*, se trata del cainismo y su autora, militante del PCE, se decanta por el ideal de lo genuino en la domada Naturaleza frente a la corrupta y despiadada urbe. Escritora de prestigio, pero sobre todo personaje relevante de la cultura literaria exquisita, patrimonio de los Menéndez Pidal, leal a sus principios anticapitalistas, escribió con posterioridad novelas decisivas como *Contra viento y marea* (1941) o *Juego limpio* (1959) pero cuya *Memoria de la melancolía* (1970), su propia *Arboleda perdida*, será verdaderamente la obra clave para situarnos en el Madrid de aquellos agitados y fructíferos años.

La novela se estructura en breves párrafos que anuncian la acción inmediata que se relatará dialógicamente, sin perder en ningún caso idéntico tono poético. Elementos de un costumbrismo adelgazado: “para la virgen agostera” o “día trigel”, “sonrisa de aldeanos o esperanza”, junto con ese rasgo tan particular del realismo literario de bautizar a sus personajes con virtudes que contrariarán: Doña Prudencia es imprudente; *El tizón...* se escribe con un lenguaje depurado en las descripciones precisas del paisaje castellano –“el trigel cabeceando como un mar de campos”– y en los retratos de pueblerinos burgaleses, algunos indianos, en el demorado arranque de la historia. Estos pertenecen al mundo anterior a la guerra, ese que se agota en los sueños de la autora; sus actitudes son seguras y pacíficas, apenas alteradas por la erosión lenta de un paisaje

intemporal, el de la memoria de su infancia: “La moza defendía la casa con la autoridad que llegaba a la sangre de aquellas mujeres, hoscas como espinos y blandas como mieles, que se perdían en la noche de los linajes humildes de un pueblo de Castilla”.

La novelista se atiene a los procedimientos narrativos classicistas de formas modernistas en el recurso al epíteto constante, el símil, y la personificación de los elementos de la Naturaleza: “la espiga chilló de indignación” o “las alas membranosas de la pena aleteaban murciélagos” son evocaciones de una estética finisecular, de la que también se servirá para manifestar su ausencia de otro credo que no sea el destino que se labran los hombres: “Ya no tengo la visión de neblí; para lejos tal cual, pero aun así confundo al burro con el cura (...) Estás curda, Carlos; soy más negra que un santo ahumado.

M^a Teresa León expone, a través de situaciones límite, el avatar de la condición femenina en cada uno de sus cuentos y novelas cortas; en *El tizón...* será juzgada por adúltera y recibirá un cruel castigo; en *Pinariego*, sacrificada por el orgullo colectivo; en *Manfredo* y *Malvina* será víctima de la hipocresía social y destruida a causa de la avaricia. Este afán de reivindicar la dignidad y el cuerpo de las mujeres en el ámbito rural castellano permanece constante en otras novelas como *El mayoral de Bezares* o *La amada del diablo*, pero también a través de sus colaboraciones en diferentes periódicos, muy frecuentemente al principio en el Diario de Burgos, cuando regresa al domicilio paterno tras el fracaso de su primer matrimonio, pero más tarde en La Nación bonaerense, desde donde explicita una visión “contra-festivalera” de la Hispanidad que desgraciadamente permanece en nuestro país en la actualidad. Así el 14 de marzo de 1925 aludirá a la necesidad de paliar el brutal esfuerzo físico que debe soportar una campesina “a quien aviejan las rudas faenas en las duras tierras de la llanura”. Es difícil separar, en sus novelas y obras de teatro (*Radio Sevilla*) tanto como en sus ensayos, artículos y conferencias, la reivindicación de la emancipación de la mujer y de su revalorización como compañera desde su visión crítica de aquella España de caciquismo y de violentas represalias sobre el campesinado. Frente al espíritu rancio de la Academia y la cultura tradicionalista, M^a Teresa León se adscribe con entusiasmo al movimiento poético del 27 tal y como lo demuestran sus declaraciones a favor de R. Alberti, M. Altolaguirre, F. García Lorca y, su inspirador, J.R. Jiménez, pero además se adhiere a la labor intelectual que desarrollan las revistas literarias castellanas, Meseta o Parábola. En sus futuros viajes a Rusia, a los pueblos escandinavos y a China, la autora, ya inseparable de R. Alberti, escribe sus vivas impresiones del impacto de la cultura

literaria española en Europa al tiempo que relata los acontecimientos históricos que experimentan estos países. En relación con el ambiente irrespirable de Berlín en el amanecer del nazismo escribe:

“Comprobamos que cuando iban en la solapa de la gente o en el brazal de los S.S., los ciudadanos de Berlín temblaban (...) Todos los actos de la vida estaban regidos por ese paso militar y por fanfarrias invisibles. Un día, estando Rafael en la universidad de Berlín dando una conferencia sobre la poesía tradicional española, pisotearon a una muchacha. Pero ¿por qué? Y nos dieron una contestación cortante: es judía.”(*Memoria de la melancolía*, p. 265)

En su quehacer literario y testimonial, su voz se alza al unísono, en la necesidad de cambios radicales en la España de anteguerra, con otras significativas de esta marginal “Generación del 27” tales como las de F. Montseny, M. Nelken, C. Claramunt o M. Cambrils.

Ena Bordanada (1990) evalúa las condiciones de posibilidad del hecho literario de anteguerra en sentido positivo y ello en base a un panorama más alentador que el de la Restauración, que cifra en un mayor nivel de alfabetización y en la proliferación de ofertas editoriales con iniciativa literaria, tanto revistas como colecciones de novela breve que daban paso a un número de escritoras en sus páginas. En ese sentido, destaca la contribución de Sofía Casanova con *Princesa del amor hermoso* (1909), y Carmen de Burgos en *Los negociantes de la puerta del sol* (1919), pero sobre todo de aquellas escritoras socialistas, comunistas o anarquistas, a las que ahora nos estamos refiriendo, que son además una inestimable fuente histórica.

Heroínas, (1936) de Federica Montseny, publicada primero en la Revista Blanca pero más tarde en la colección de narrativa breve La Novela Libre, presenta la tesis de la educación del hombre nuevo según las teorías pedagógicas de Ferrer i Guardia de la coeducación y el alumnado mixto, y lo hace a través del desempeño educador de una joven maestra “racionalista” en una aldea cántabra, en el estallido de la Revolución del 34., quien siente crecer en sí misma la necesidad (como la propia autora) de una mayor implicación en la acción política. Este conveniente entramado le sirve a Montseny para plantear de lleno la necesaria emancipación femenina. En la novela, Luisa, Gertrudis o Juana representan modelos de una actitud regenerada, de una “mujer nueva” en la que prima la reflexión y la solidaridad frente a la posición subalterna del macho: un tipo

esquemático y arquetípico reducido a ser escombros y cenizas ardientes de un pasado reciente.¹⁶⁷

El enfoque de esta clase de novelas comprometidas con la realidad del tiempo histórico vivido hay que verlo en el marco de la definición de diégesis que expone J. Mitry en sus análisis cinematográficos de series de televisión, es decir, como una presentación de los hechos que produzcan efectos de verdad y realidad capaces de generar una experiencia en el espectador, que puede llevarle a naturalizar la experiencia tanto como a posicionarle críticamente frente a ella fomentando en él la necesidad de transformarlo.

En opinión de E. Bordonada, “*Heroínas* es una obra plenamente representativa del pensamiento de Federica Montseny. La narración está llena de heroísmo y de personajes con mucha moral y que son fieles a la ideología anarquista”, (pp. 436-450).¹⁶⁸

La autora entra en la escuela sin pedir permiso, justo en el momento en que los niños regresan a sus casas, para introducirnos en la soledad que habita en el corazón de la joven maestra. La escuela se encontraba a las afueras de Orbejo, y la maestra vivía en la casona desde hacía ya un año, casi siempre en silencio, “con sus libros y sus perros”. En dos páginas, la autora nos ha descrito con eficacia el discurrir del tiempo de la aldea hollera y el de las horas contadas del personaje central, María Luisa,” tan seria y tan callada”. De paso, nos cuenta que la joven no pretendía casarse, sino que “la trajo como maestra nacionalista el Sindicato de Mineros que en él existía, afecto a la Confederación Nacional del Trabajo”. Había otra maestra en la aldea.

En su destino se cruza con un compañero de estudios, Pereda, amigo del ingeniero jefe de las minas, que la había pretendido entonces y que viene al pueblo a organizar a un grupo socialista. A través del diálogo vivo y sin remilgos sabemos con precisión de las inquietudes políticas de los personajes: Pereda aspira a ser diputado y supone que ella también tiene ambiciones de calado, lo que sitúa a ambos personajes en un tiempo también anterior a la guerra. Ella es el perfecto filtro por el que la autora depura sus prejuicios, por ejemplo, contra los que se inclinan por la abogacía, un oficio hacia el que siente una “invencible repugnancia”, a pesar de la ilusión que le hubiera hecho a su tía Hortensia. Asimismo F. Montseny hace un guiño metaliterario al hablar de las Juventudes de Vetusta, por Oviedo. La descripción del espacio interior simula el de una ciudad; a pesar de la sobriedad de carácter de la maestra, su casa no es humilde, sino

una casona bien amueblada con butacones, cómoda, chimenea y hasta un piano. Este escenario es propicio para un nuevo encuentro con Pereda.

La tesis política: las diferencias entre los socialistas y su revolución dirigida que quiere captar a los mineros anarquistas. En el diálogo conocemos los intereses políticos de Pereda, mediados por María Luisa, y la propuesta de unir su vida a ella. Ambas tramas discurren en paralelo sin que se quiebre la voz de los personajes (“Tú eres una realidad sólida, corpulenta, alegre, varonil... ¡Pero tan lejos de mi sueño!”). Dividida en capítulos, cada uno de ellos introduce un acto, como en una tragedia anunciada.

La militancia de la autora la lleva a la idealización del minero lleno de atributos simbólicos frente al estudiante guapo, pretencioso y seductor. (María Luisa enrojeció. Daba más importancia a aquel elogio rudo, de boca de Menéndez, al que admiraba, obrero recio, sin cultura, pero con una admirable y profunda lucidez de juicio...) En este punto de su viaje a Vetusta a conocer los entresijos del sindicato de mineros sabemos ya cuáles son los verdaderos sueños de la protagonista. Estamos casi exactamente a la mitad del corto relato. En esta encrucijada, en la visita a los Salcedo, aparece la siguiente heroína, Carmen, la mujer de Salcedo, (una humilde obrera, tejedora en una fábrica) con la que se inicia pronto el tuteo, como muestra de afinidad de caracteres. Solidaridad obrera, subraya constantemente la autora, quien no desperdicia ni una sola gota de tinta en mostrarnos la ideología y sus frutos también en la intimidad de las parejas, como cuando Carmen le responde a María Luisa a propósito de la preparación de la comida: “No se preocupe. Ahora encenderé el fuego y empezaré a poner la comida. El primero que llega de los dos, lo hace. Ésta es la consigna”. Esa unión es para la protagonista el ideal de pareja. Un ideal de compenetración que le hace rechazar la sensual insistencia de Pereda. También en estas propuestas hay una tesis, la defensa del cuerpo emancipado de la Mujer, que busca en el hombre al compañero y no sólo al amante.

La autora introduce la trama de la Revolución de Octubre con la pluma de una cronista: “El día 5 de octubre fue el día nacionalmente señalado para el hecho revolucionario (...) En Cataluña fue una revolución oficial, amañada y dirigida por la propia policía. (...) Empezaron a surgir los choques entre socialistas y anarcosindicalistas”, y sitúa a su protagonista como un ser “impasible”. La heroína de los mineros queda al margen de los pobladores de la aldea, realizando su sueño con los mineros. “Quedó el poblado sólo

con las mujeres, los niños y los viejos. María Luisa, como cada tarde, se fue al Cerro”. Getrudis, la “bruja de las minas”, aparece como heroína entregada a la causa, aun a pesar de que su aspecto y su soledad la aislaban de todo ideal de los hombres, y quizás también por ello, es la primera sacrificada para que emerja sobre su fealdad la belleza de la protagonista que, ahora revestida de los ropajes de la acción, completa su semblanza aunando a su nuevo aspecto de “mujer más recia, con una hermosura poderosa y como sobrenatural” la virtud de la bondad de sus ideas y su entrega como educadora. En suma, un mito para los mineros de la revolución asturiana de octubre.

Por su parte, M. Nelken, hija de joyeros y relojeros alemanes de ascendencia judía, ha sido una política reseñable de nuestra historia reciente por su desempeño como diputada socialista en las tres legislaturas republicanas (1931, 1933 y 1936) y por el alcance de sus iniciativas legislativas revolucionarias encaminadas al logro de la igualdad, también de las mujeres. Articulista, ensayista y crítico de arte, fue formada en técnicas de pintura e ilustrada en los avatares de la historia del arte europeo, pero debió abandonar bruscamente este género por problemas de visión, aunque no por ello dejó de mostrar una inclinación particular por su evolución estética vertiendo sus reflexiones de especialista en extensos artículos de crítica de arte, durante los casi treinta años de su estancia en México hasta 1968. Desde su exilio, acabada la Guerra Civil, fue requerida por las editoriales de aquel país y las norteamericanas para escribir guiones cinematográficos.

M. Nelken expresaba con contundencia argumentativa su visión acerca de *La condición social de la mujer en España* (1919), partiendo de una idea clave antidarwinista, que rescata nuestro origen natural al margen de prejuicios y caprichos;; la mujer ha soportado en su ser secular una “segunda naturaleza” fruto de un acúmulo de perfiles superpuestos, de roles adjudicados, que terminaron borrando la distinción entre su realidad y la apariencia de lo femenino predestinándola a ejercer una función social subalterna.

“Aquí resulta ridículo para muchos el trabajo de una mujer, pero a todo el mundo le parece natural la posición de una mujer dependiente por completo del trabajo, no ya de un padre o de un marido, sino de un hermano, un tío o de cualquier deudo masculino; y una muchacha, sana y fuerte, vive, muy cómoda y muy naturalmente, a costa, por ejemplo, de un hermano, al cual esta carga servirá de impedimenta para todo el

porvenir. (...) Mas, a veces, la mujer soltera no tiene ningún pariente de quien esperar el sustento; y a veces también, la mujer que tuvo la suerte de “pescar” un marido que la mantuviese, se queda viuda y necesita ganar su pan, y acaso también el de sus hijos. Hay que trabajar. Pero es tan fuerte el prejuicio que condena el trabajo femenino, que la mujer que no se recató de buscar un comprador “legítimo” a quien venderse, se recata, como de una vergüenza, como de una “caída” irremisible, de sus esfuerzos por bastarse a sí misma. Y tenemos entonces a “la trabajadora que no quiere que se sepa” o que quiere por lo menos que su trabajo “no parezca un medio completo de vivir”. Y aquí está la bordadora que manda a recoger y a entregar la labor a una criadita o a una “conocida de confianza” que no sabrá discutir los precios ni se cuidará de ello. Aquí está la que fabrica “a ratos perdidos”, bolsos, carpetas y cachivaches de fantasía, objetos sin precio preciso y remunerados según el buen o el mal deseo del comerciante que los adquiere; aquí está, por fin, la profesora de piano o de francés que enseña “por afición”, “para distraerse” y que, para conservar esta fama se contenta con percibir justo la mitad de lo que perciben las profesoras “de verdad”. (Nelken, M. 1919. pp. 52-53)¹⁶⁹

Esta pensadora fue coherente con el ideario socialista, también en la cuestión del voto femenino, pues consideraba que era un hecho cuantitativo antes que cualitativo y sospechaba que estas se dejarían aconsejar por sus confesores. Sin embargo, habló a favor del divorcio arguyendo que no fomentaría el abandono de los maridos, muy al contrario, su regulación ampararía legislativamente a la mujer casada. En uno de los aspectos de la reforma laboral, promovió la desaparición de las instituciones de beneficencia regentadas por órdenes religiosas, a las que consideraba “competencia desleal”. En realidad, todo su ideario llegó a cumplirse, a la inversa, con la instalación del régimen constitucional de Franco, también en ese último aspecto como comentaremos en esta tesis más adelante

Entre los escritos sociopolíticos feministas más relevantes de Nelken: *Las escritoras españolas* (1930), *Las mujeres ante las Cortes Constituyentes* (1931).

Relacionada con su militancia socialista, *Por qué hicimos la revolución* (1936) escrita el año de su destierro en la URSS cuando da su apoyo sin ambages a la sublevación de los mineros contra la represión de los gobiernos conservadores de Lerroux y Gil Robles; una revolución que la diputada llega a equiparar a la bolchevique.

Tal y como también registra Martínez-Gutiérrez, J. (2000; 2005) “Nelken formaba parte de la Agrupación de Mujeres Antifascistas de la Asociación Internacional de

Intelectuales Antifascistas, y con ambas asociaciones estaría presente en los frentes intelectuales y políticos durante la contienda, como el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, en 1937;¹⁷⁰

Poco después, tras abanderar la resistencia del pueblo de Madrid, Nelken se dará de alta en el Partido Comunista, del que sería expulsada, sin embargo, en 1942 por no compartir con Ibárruri su visión política de “Unión Nacional”; una experiencia que se relata precisamente en *Las Torres del Kremlin* (1944). En esa línea coherente, que la había separado de los derroteros del comunismo español, de lealtad a sus principios y a las causas que siempre defendió inspira su obra de análisis político, *Primer Frente* (1944.). La separación del PC le acarrea dificultades para sostenerse en otro frente, el intelectual y cultural de la vanguardia artística mexicana adscrita a esta tendencia ideológica, y, además, a sobrevivir por medio de la palabra en todos los ámbitos que siempre cultivó. Aún a pesar se multiplicaron sus artículos sobre arte con apoyo gubernamental y en ese sentido cabe mencionar su obra *Tres tipos de Vírgenes* (1942) en donde analiza la diferente perspectiva de Fra Angélico, Rafael y Alonso Cano.

La novelista que fue no introdujo directamente los combates sociales en sus relatos breves – *El suicidio* (1924) o *El viaje a París* (1925) ni en su novela larga, *La trampa del arenal* (1923) – el mundo injusto que agobiaba la vida de las mujeres de su tiempo, sino que, paradójicamente eligió la voz masculina de un narrador-personaje central de sus obras escritas en los años veinte; como tampoco, sus tramas, ilustran las tesis sociales que siempre sostuvo en la arena política o en sus conferencias, sino que prefirió abordar temáticas de la literatura popular, enraizadas en una sentimentalidad algo romántica, así maneja historias acerca de las malintencionadas seducciones de los varones o las uniones interclasistas, asuntos que anticipan el consabido final trágico de tintes pasionales.

No obstante, Nelken se acerca a estas temáticas para describir a la mujer del futuro, que no es de nadie en propiedad ni se entrega por debilidad, como la seducida Salud, sino que es compañera y amante, una igual; a su elegido por eso y a pesar de la aparente debilidad de la trama, en *La Trampa del arenal* hay una intención doctrinal que se materializa en la elección del único personaje, Libertad, una huérfana que vive de sus propios ingresos como traductora y cuyo concepto del amor es responsable, deseado plenamente, y no obedece a preceptos convencionales. La que terminará sustituyendo a Salud, la esposa legítima, es una mujer que se ha liberado de ataduras de un pasado que

no la conforma; es esa mujer que nubla el espejismo de la mirada masculina utilitarista y reaccionaria. Su retrato de esa mujer artesana, Salud, que es seducida por Luís, que no pertenece a su clase social, no es en absoluto condescendiente; tampoco lo es el de los varones que están en su círculo, como Jardines compañero de Luís, ahogados en las rutinas del trabajo, los compromisos sociales y los paseos dominicales. A Salud la recrea en ese mundo sórdido al que pertenece, sin educación ni otras expectativas que ser madre y esposa de aquel que llame a su puerta. Esta novela larga a la que nos estamos refiriendo no puede ser clasificada dentro de los parámetros de una “tesis”, pero está al servicio de una muy concreta, la de proclamar los valores de la educación y la consecución de la autonomía moral de la mujer moderna. Encuentro, en este modo de abordar la ficción de lo femenino, considerables paralelismos con otra narradora de ese mismo tiempo histórico, Carmen de Burgos.

Operará del mismo modo con sus relatos de novela corta, introduciendo “al bias” una interpretación de los asuntos del melodrama popular como contravalor. En ese sentido, concluye C. Servén Díez (1998) en su análisis de las novelas cortas ya mencionadas que la desconocida de *El viaje a París*, no es sino “una mujer mercenaria: y soez” y en *El suicidio por amor*, este no es del todo real, pues lo que se produce es la muerte por “un atropello involuntario”, así pues, “Nelken propone al gran público una reinterpretación de tópicos novelescos exenta de toda intoxicación folletinesca”. (Dossiers feministes; núm. 1, p.108)

La singular combatiente que fue Margarita Nelken aparece como única colaboradora en la nómina de la colección, La Novela Roja, junto con Ricardo Baroja, Artemio Precioso o E. López Alarcón, entre otros escritores del republicanismo radical, durante su segunda etapa reiniciada tras la dictadura de Primo de Rivera, en el verano de 1931, bajo la dirección de Ceferino Rodríguez Avecilla. Relata G. Santonja (1994) en su *Estudio y Antología de Las Novelas Rojas* que “Margarita Nelken, intelectual de raro sentido común, había sabido adaptarse a las exigencias del género literario de quiosco; lo más importante consistía en la concreción, centrar el asunto y abordarlo con claridad, sin perderse ni ceder a la tentación de las digresiones, construyendo el relato en torno a un contado número de anécdotas hirientemente graciosas y de rotundo significado”. (p.32).

Vinculada al exilio en México y precisamente reclamada por Nelken, hay que hacer constar aquí la huella social de una escritora y periodista, Luisa Carnés (Madrid, 1905-

México, 1964) –la emblemática Libertad de las novelas de Nelken– que hasta la Transición apenas fue objeto de análisis, pero cuya obra, reflejo de una vida republicana, fue recuperada por los trabajos de investigación del profesor Abellán (1977) sobre *El exilio español de 1939*.¹⁷¹

Como nos ilustra J.L. Plaza Plaza (2002) en la Presentación del libro de Luisa Carnés, *El eslabón perdido* (1957-1959), Vilches de Frutos (1984), agrupará a los autores que, durante los años 30, compaginaron su actividad literaria con el activismo políticos bajo el marbete de *generación del nuevo romanticismo*. Y en efecto, las declaraciones de principios que vierte Luisa Carnés encajan a la perfección en esta categoría más poética que estética de un romanticismo renovado. Así dice:

Creo que los escritores no debemos permanecer al margen de la transformación lente pero decidida que se opera en nuestro país (...) Cerrar los ojos a la realidad social de nuestros días es traicionar nuestro destino de hombres y escritores (...). (Prólogo de *Olor de santidad* (1931-1936).

Carnés es una autora autodidacta que descubre su vocación literaria como necesidad de testimoniar unas vivencias singulares en lo personal e históricas en lo colectivo, y cuyos materiales primigenios fueron novelas por entregas de los periódicos y la literatura culta europea, especialmente la rusa, que saca como préstamo de las bibliotecas del barrio madrileño de Chamberí. Sus primeros cuentos son posiblemente de 1923, aunque no se han encontrado referencias de su publicación en la prensa madrileña hasta 1926 (*Mar adentro*, La Voz, en Cuentos españoles, 22 de octubre”), año en que se gana, por oposición, su independencia económica relativa trabajando en la Beneficencia municipal. Pero la vida laboral no le es ajena a Luisa Carnés que con sólo once años de edad hubo de enfrentarse a interminables jornadas de trabajado como aprendiz, y más tarde maestra, en un taller de sombreros de un familiar. Lo vivido en más de siete años como obrera se refleja en una novela que la confirma públicamente como “excelente” escritora, *Natacha* (1930) en el capítulo III; un asunto sobre el que volverá más tarde en un artículo, *Adiós a Natalia Valle*, publicado en El Nacional mexicano, en junio de 1951. Un acontecimiento que se convierte en documento vital que acredita la existencia

de trabajo infantil permitido a partir de los 10 años de edad según la Ley de Trabajo de Mujeres y Niños de 13 de marzo de 1900. Los acontecimientos brutales que enmarcaron la Huelga general de 1916 y 1917 en la capital fueron seguidos en primer plano por aquella niña observadora, que sintió los golpes propinados a los manifestantes, mujeres incluidas, muy cerca de su domicilio, y que tradujo en imágenes literarias años después en su novela inédita, *Olor de santidad*.

La autora escribió más de sesenta cuentos entre 1926 y 1964; en los correspondientes a 1930 se encuentran: *La señorita número 15*, (La Raza, 14 de agosto), 5+3=8 (La Esfera, 27 de septiembre) y *Una muñeca* (La Voz, 20 de noviembre). Todos ellos, como también sus novelas, parten del autobiografismo.

Desde 1928, su trabajo de mecanógrafa en la CIAP – Compañía Iberoamericana de Publicaciones– pondrá en contacto a su empleada con el mundo literario más representativo de ese periodo y, respaldada por el crítico y escritor José Francés, consigue publicar su primera obra, *Peregrinos de Calvario* (1928), formado por tres novelas cortas – *El pintor de los bellos horrores*, *El otro amor* y *La ciudad dormida* – .

Como glosa Plaza y Plaza, en toda la trilogía se trata de los problemas de la gente común, de sus conocidos o allegados, personas que conoce y que ha observado detenidamente, esos jóvenes matrimonios que sufren a causa de los celos, los problemas de las mujeres para sobrevivir sin amor en un mundo lleno de dificultades económicas y de prejuicios, o cuestiones intimistas, como lo que se aborda en la novela que le da título a la trilogía, en la que el personaje central, un joven de buena posición, repasa toda su vida emocional a través de los reencuentros con un amor del pasado. Prosa sencilla que indaga en la psicología de los personajes con dedicación y hondura.

Un año después termina su segunda obra, la novela *Natacha*, publicada en 1930, que le servirá para ser reconocida por lectores y autores, como ya hemos comentado anteriormente. Su admiración por Dostoievsky y Tolstoy ha sido rastreada en esta novela “realista”. Precisamente esa inclinación por la literatura rusa le facilita encargos de la CIAP para prologar y traducir obras tan significativas como *Cuentos*, de Tolstoi y *Taras Bulba*, de Gogol, que se editarían en la colección, Bibliotecas Populares Cervantes. Su encuentro con un extraordinario dibujante de la editorial, que culmina su oficio como reconocido diseñador gráfico, el filocomunista R. Puyol la introduce en el mundillo de los artistas más renovadores y, en esas mismas fechas, su trabajo como

colaboradora de Estampa, “la revista gráfica española de mayor tirada (175.000 ejemplares, en 1928)”, la pone en contacto con el ejercicio profesional del periodismo, actividad que ya nunca abandonará hasta su muerte temprana a los cincuenta y nueve años.

La opción de la autora hacia una literatura comprometida estará patente en su producción literaria durante el interregno republicano, y en especial desde la publicación de su tercera novela, a su regreso de Algeciras, ya madre, *Tea Rooms, Mujeres Obreras*, acabada en marzo de 1934, que Plaza y Plaza adscribe a la “Literatura social de preguerra” porque refleja la explotación que sufren las obreras –en su caso, camareras de un salón de té– en la que examina las condiciones de explotación a que son sometidas así como la situación del doble bloqueo vital que experimentan: por un lado, incapaces de dar una respuesta reivindicativa y al fin liberadora de lo injusto de su posicionamiento social como mujeres, pero además, como personal laboral, por su pertenencia a una clase social sin oportunidades de promoción.

Alineada con la Alianza de Intelectuales Antifascista para la Defensa de la Cultura, el estallido de la Guerra Civil la coge trabajando con Estampa y Ahora, pero era el momento de cerrar filas con la prensa comunista: Mundo Obrero y el proyecto ideológico y cultural de Altavoz del Frente, que pretendía entretener y formar con materiales literarios y dramáticos sin dejar de atender a la moral de los combatientes, un propósito integral con el que se había comprometido desde su unión personal con R. Puyol, ahora casi acabada, pero que seguía encajando en sus ideales a pesar de una borrascosa experiencia y de fue sólo una activista de segunda para la organización del Partido. En Frente Rojo, el nuevo diario del PC que se instala en Valencia, ciudad a la que se había trasladado el Gobierno republicano, Carnés desempeña la labor de redactora de a pie escribiendo artículos de contenido cultural que firma con su propio nombre o con el seudónimo de Natalia Valle, que es tanto como andar los primeros pasos de Natacha.

El 26 de enero de 1939 la escritora cruzaba la frontera francesa por el puesto de La Junquera junto a otros miles de personas que, fieles a sus sentimientos republicanos, huyen desesperadas y atemorizadas por miedo a las represalias del ejército franquista. Tras su paso por Nueva York, se instalará en Méjico DF, estación final, para emprender una segunda etapa literaria que durará un cuarto de siglo, aunque parte de su producción

quedará inédita, consagrada como estaba al ejercicio periodístico que le permitía su subsistencia. Por orden cronológico se destacan en esta Introducción, *Tres estampas andaluzas de ayer* o *Un día negro*, que se computa junto con otras tres novelas agrupadas bajo el título común, *La camisa o la virgen*. En 1945, una biografía de la insigne poeta postromántica, Rosalía de Castro, y *Olor de santidad*, a la que ya hemos hecho referencia y que comenzó a escribir a partir de su estancia en Algeciras. De temática mexicana – *La muralla* – representa su vuelta al cuento, un género narrativo con el que había despegado su carrera literaria.

Hay un antes y un después en la vida de la escritora que en los años 50, como todos los intelectuales y artistas exiliados, dio por perdida la revolución que había supuesto el experimento republicano sacrificando su destino personal en un exilio ya permanente. Después de escribir su última novela perteneciente al ciclo de la Guerra Civil – *Juan caballero*–, Carnés abordará la historia mexicana y su propia revolución zapatista en *La puerta cerrada* (1956). Con posterioridad, *El eslabón perdido* (1957-1959), su novela del destierro, fue bien recibida por la crítica más significada. Como el propio título indica es la narración de una vida entre dos mundos, el anterior a 1939 y su presente en el exilio en el que un personaje interpuesto, el profesor César Alcántara, simboliza el valor de la cultura como modo de superación y emancipación personal.

Su obra narrativa gozó del respaldo de la crítica literaria, casi desde su primera novela, y existe constancia de las elogiosas reseñas que realizaría el prestigioso Giménez Caballero en la Gaceta Literaria de Madrid, en cuyas páginas habla de esta autora en tono elogioso considerando su estilo brioso y auténtico entre el de Concha Espina y el de Rosa Chacel. Su producción literaria no se reduce a la narrativa, pues Luisa Carnés escribió algunas intensas piezas teatrales de combate antifascista y de propaganda durante la Guerra Civil; su inclinación por lo dramático surge también a partir del vínculo con R. Puyol, escenógrafo de referencia en los montajes de las compañías de teatro proletario que dirigiera César Falcón; ya en el exilio mexicano, Carnés escribe *Los bancos del Prado* (1953) que no llegó a estrenarse. Menos valorada como poeta, sus poemas más extensos eligen metros tradicionales para dirigirse a su propia familia en tono de agradecimiento y remembranza, así: *Salmos al adolescente desterrado* (1945) dedicado a Ramón Puyol Carnés, y *Elegía de los siete pañales de la madre* (1952).

Es una de esas escritoras hechas a sí mismas que supo economizar su entusiasmo por las causas sociales: en defensa de la mujer nueva y del resurgimiento de una conciencia social que favoreciera a los de su clase, gente trabajadora a la que se explotaba sin piedad, pero también un compromiso con la ficción y sus lenguajes, que siempre cultivó con esmero y afán de perfección; dos niveles de experiencia en los que Luisa Carnés nunca nos defraudó.

3.6 LAS NOVELAS DE POSGUERRA: EL CATECISMO DEL RÉGIMEN

Salvar el bache del vacío editorial de la España de posguerra debió ser tan difícil, tan irreal que sólo pudo paliarse a partir de la reinvención del pasado lejano negando todo lo anterior a la Guerra Civil, específicamente las innovaciones técnicas y culturales más vanguardistas producidas en la II República aquellas que nos construían en una Europa de la que ahora nos aislaba la dictadura. Desde la novela cervantina y por los efectos multiplicadores de la imprenta, en la literatura como en las demás actividades creadoras, se repercute una doble censura: civil y eclesiástica. El poder de la Iglesia católica acaba de ser restablecido por el franquismo con todas las de la ley. La alianza de la ciencia médica y el pensamiento humanista, la educación mediada por el catolicismo vaticanista del que volvimos a ser brazo armado y el eterno retorno a lo costumbrista en lo literario se imbrican, nuevamente, en la primera posguerra para generar un tipo de novela plana y “fuera de lugar” de la que es el mejor exponente Concha Espina (1877-1955) que también publica en *El Cuento Semanal*. Elogiada y bendecida por el régimen de Franco por haber aireado las crueldades de la guerra desde el bando rebelde, singularmente dos novelas escritas mientras se desarrollaba su primera etapa: *Retaguardia* (1937) y *Las alas invencibles* (1938); en su cosecha de anteguerra figuran títulos como *La carpeta gris* (1938), *Esclavitud y libertad: Diario de una prisionera* (1938).

Pero también, *Princesas del Martirio* (1941) que se apoya en un hecho verídico protagonizado por modélicas enfermeras santificadas, acaecido en un hospital de campaña, en Somiedo (suroeste asturiano), en el ataque del ejército “rojo”. Merece la pena detenerse en esta novela, porque con esa suma de crónica periodística y ficción la autora está subrayando un modelo de mujer sacrificada por la Patria, pero de aquí en adelante puestas al servicio de la familia nuclear que salvará a los futuros españoles de las tentaciones de la vivida democracia. Todo un canon que volverá a reformatear a la mujer española devolviéndola a su perfil tradicional de sometimiento y supeditación a las instituciones gobernadas por varones.

El análisis que ha realizado E. Andina Díaz (2004)¹⁷², también diplomada en enfermería, sobre la estructura de esta novela hiperbólica y apologética en “Enfermeras del bando nacional en la Guerra Civil española”, hace referencia al declarado método de

investigación periodística empleado por Concha Espina, registrado en el prólogo de *Princesas del Martirio*; una recopilación exhaustiva de documentos que quieren dar fe no sólo de que aquellos luctuosos hechos sucedieron, sino de que obedecieron a los comportamientos habituales del bando republicano durante la Guerra: "(...) declaraciones sumariales de un Juzgado eventual castrense establecido en León (...), informaciones del Secretario de la Cruz Roja en la Asamblea astorgana (...), de un destacado falangista (...), así como del conocido "General don Vicente Lafuente".

También destaca la estudiosa la organización en cinco capítulos de que se dota la historia y que resulta harto significativa por su conexión indicial con la poética prestada de los místicos, en ocasiones, o de la épica que el Régimen impuso como literatura oficial. Así los dos primeros capítulos se nominan: "Camino Primero" y "Camino Final", a su vez subdivididos en varios apartados de encabezamientos tales como "Corazones y Banderas", "La hora del Señor", "Responso", u Oración"; para dar mayor fuerza al relato, el inicio y final de cada apartado se acompañan de ilustraciones que enmarcan los hechos, del mismo modo que en la cubierta se muestra a las tres protagonistas, las enfermeras astorganas Olga, Pilar y Octavia. Desde que nos son presentadas por la autora sabemos como en un "lead" que su arraigo a la tierra leonesa es ya un anticipo de sus hazañas: "con valentía indomable", y gracias "al lazo indisoluble de las creencias y las devociones", ejercerán su profesión de "enfermeras voluntarias". La autora remacha el patriotismo innato de estas mujeres que pudiendo haberse salvado de "las garras diabólicas de los malhechores" optan por "sacrificarse, morir y resucitar entre los mártires del Señor" y aquellos "hijos de la nada, producto del anarquismo", las conducen como supervivientes a su destino final y heroico. Para cerrar el relato santificador, Concha Espina sitúa a estas tres modélicas enfermeras en el potro de tortura exclamando: "¡Viva Cristo Rey! ¡Arriba España!", (nº 47. pp.:61-65).

B.J.Dendle (1988, p.9), en su artículo sobre novelistas católicos, aborda brevemente los relatos de Concha Espina, que clasifica a partir de criterios tales como los de introspección psicológica (*La niña de Luzmela* (1909) en la que la protagonista, a través de la mortificación, termina asumiendo su compatibilidad con el amor humano. Entre 1910 y 1911, publicará *Despertar para morir* y *Agua de nieve*, en las que vierte su ideario de sacrificio y cultivo de la moral católico como contraparte de los valores mundanos. En idéntico tono, pero organizando una trama que pretende ser

ejemplarizante en relación con una buena formación religiosa de las mujeres en la adolescencia, esta novela plantea la necesidad de acogerse a los principios sagrados de la pureza como fortaleza desde donde combatir las tentaciones sensuales de la vida adulta. En *El cáliz rojo* (1923), en una época en que Concha Espina es ya un referente literario en nuestro país, la novelista abunda en la fuente interior de sus convicciones dogmáticas y en alusión al sacramento de la confirmación declarará: “No es la doncella ignorante y aprehensible, ni la santa que renuncia y se sacrifica... ama con pasión incorruptible; padece los enconos insanos; llora y desconfía; reza y aguarda: polvo escogido lleva la señal de Dios en la frente” (*Obras completas, El cáliz Rojo* (Madrid, 1955, I. 705). Es, sin embargo, en las primeras décadas del siglo XX cuando C. Espina escribirá sus novelas más duraderas, las de carácter social, esto es: *La esfinge maragata* (1913) y *El metal de los muertos* (1920), que están impregnadas de sentimientos nobles de solidaridad con los campesinos y mineros leoneses y en donde llega a declarar que los ministros de la Iglesia habían fracasado por no haber entendido que su misión evangélica es la del socorro a los más débiles, como se refleja en las *Bienaventuranzas*. Así pues, en ese momento de su vida como escritora, levanta la bandera de los huelguistas que en sus desesperadas iniciativas buscaban la salvación de su propia vida. Veinte años después, su pensamiento católico la conduce a denostar toda ideología revolucionaria que no fuera acorde con las instituciones del régimen de Franco.

Un valle en el mar (1950) se registra ya casi al final de su vida. En esa década, la autora recibirá el premio Fémica que se creará en esa década para airear la escritura en femenino de sólidos valores literarios y morales, de la que fue, asimismo, acreedora Ángeles Villarta; de esta periodista y novelista adscrita a la Falange, hablaremos extensamente más adelante cuando volvamos al rescate de la colección de Novela Corta de la que fue directora. C. Espina, una escritora autodidacta, es leída con admiración en la primera posguerra por sus méritos literarios, demostrados ya con anterioridad, y aplaudida por un público entregado a la causa del Movimiento Nacional y al monopolio catequético de la Iglesia Católica.

Desde los primeros momentos, el nuevo régimen vio que era preciso dismantelar las reformas emprendidas por los gobiernos de la II República. Por lo que respecta a la Educación, como hace notar C. Flecha García (2010), la depuración del profesorado no recayó sobre los sospechosos, pues lo eran todos, sino que se hizo una “purga” general

que obligará a Todos a defenderse en este proceso. A ese fin, entre el 4 de septiembre y el 7 de diciembre de 1936, se dictaron órdenes para expulsar tanto a docentes “marcados” –con preferencia los pertenecientes a la Enseñanza Secundaria–, pero además a cierto tipo de alumnado incómodo, en su mayor parte hijos de republicanos; en paralelo, se censuran los libros de texto y otras publicaciones “peligrosas” de los fondos de las bibliotecas escolares, y se reelaboran sus contenidos, adelgazándolos, para que se ajustaran a la stampa publicitaria del nazismo –mente insana en cuerpo atlético– aquella casta de mujeres domadas que fueron las falangistas de la Sección Femenina. “Con el proceso de depuración se quería castigar a todo el profesorado desafecto al nuevo régimen y, especialmente, prevenir contra cualquier tipo de disensión ideológica”, (Flecha García, 1999 p. 339).¹⁷³

C. Flecha García recoge en su trabajo, “Aspectos de la Mujer sobre la política educativa en el régimen de Franco”, registros estadísticos indicativos del monopolio de la educación secundaria por parte de las órdenes religiosas.”De las 75.416 alumnas de secundaria en el curso 1949-50, 62.130 estudiaban en colegios religiosos, lo que supone un 82% del total”.

La vigilancia sobre el sistema educativo, en el nivel señalado, responde al sentido de aplicar una especie de “cinta borradora” de los principios que inspiraron la formación de los alumnos en edad temprana durante el periodo republicano; se trata de valores morales y académicos no aptos ya para el desempeño futuro de esas nuevas generaciones del franquismo. Asimismo, en las diferentes regulaciones efectuadas desde el final de la Guerra y hasta comienzos de los años 40, se trataba de devolver a las mujeres a sus funciones tradicionales, para cuyo desempeño no necesitaban adquirir los mismos contenidos que debían superar sus compañeros varones; una decisión firme que se comprueba tanto en la lectura del preámbulo de la Ley de Reforma del Bachillerato de 20 de septiembre de 1938, siendo ministro de Educación Nacional Pedro Sainz Rodríguez, como en la posterior Orden de 16 de octubre de 1941 sobre el régimen interno de los Institutos de Segunda Enseñanza, que dejaron de ser mixtos, dictada por el ministro de Enseñanza Media, Ibáñez Martín. En ella se establece la organización de talleres de carpintería, encuadernación, trabajos agrícolas, cultivos de granjas y otros oficios prácticos para los institutos masculinos, mientras que para los femeninos se imparten preferentemente las asignaturas del nuevo “ángel del hogar” (corte y confección, cocina y contabilidad doméstica) para combatir en sus tiernos espíritus

cualquier idea de repelente sabiduría. Estas enseñanzas “femeninas”, lejos de relajarse, se hicieron obligatorias (Orden de 11 de julio de 1950, Plan de 1953 y de 1967.) para poder obtener el título de bachiller. Otro tanto sucederá con el nivel superior universitario, al que no se prohibía su acceso de forma explícita pero que, dada la horma a la que la mujer de clase media se ve sometida, resultaba punto menos que inútil, un adorno innecesario. “El término mismo de formación en los textos destinados a las adolescentes, a las jóvenes en edad de casarse, a las esposas y a las madres, asume un sentido de intervención en todos los ámbitos de la vida cotidiana y, por consiguiente, de redefinición global de la identidad femenina.”

La educación fue, por tanto, una de las herramientas decisorias de los logros del régimen, pensada para desarrollar un nuevo tipo de patriotas, cuyo núcleo social será nuevamente la familia, y su religión, la maternidad sublimada hasta el cansancio, y un ideal de feminidad implorante del poder y placer masculinos que tuvo como reverso la privación de autonomía para los varones convertidos en productores y proveedores de estos dones, pero sometidos a un régimen estricto de hipócritas maneras de socialidad. Todo ello fue orquestado a través de multitud de canales de transmisión, consultorios sentimentales, cine, libros y manuales escolares, novelas, revistas femeninas, enseñanzas en las escuelas y albergues, el servicio social, los púlpitos, todo valía y todo representaba para el régimen un esfuerzo encomiable de servicio al propio régimen.¹⁷⁴

El aparato de propaganda del régimen fue eficaz en el combate de la memoria republicana y de su cultura democratizadora de los afanes individualistas en lo privado y de los esfuerzos realizados en el reequilibrio de una sociedad injusta en el reparto de la riqueza y extremada en su configuración de rentas, que apenas se tocaron en el periodo anterior. No hubo tiempo suficiente para acometer la transformación de un país de caciques y de miseria en el entorno rural y en la periferia fabril. Así pues, el franquismo sólo tuvo que actualizar un orden finiquitado en Europa, que había cedido al Estado liberal y capitalista el control de los ciudadanos y sus haciendas, pero que ofrecía a cambio la utopía del Progreso, y rescatar las esencias del pasado imperial que experimentó sus delirios en los reducidos márgenes de un territorio aislado del mundo y arrasado por la Guerra Civil. Una paradoja que se tornó cruel realidad gracias al refuerzo del aparato militar y paramilitar del Estado y su connivencia con el habilitado poder de la Iglesia Católica.

En definitiva, con las reformas educativas del franquismo, la abrogación de las leyes civiles más liberales, el acallamiento de las voces de los sindicatos de clase, la supresión del derecho de información y de reunión..., en sólo un lustro se ha retrocedido un siglo en la Igualdad jurídica y social de hombres y mujeres; pero sobre todo de estas últimas, porque sus reivindicaciones no habían calado aún en la sociedad española. Era el tiempo de la reconstrucción nacional y, como ha sucedido a lo largo de la historia militar española, las mujeres vuelven a sus nichos de cría después de haber socorrido en el frente a los padres que asegurarán la descendencia y preservar sus apellidos.

En un Discurso de Franco en la concentración de Sección Femenina en Medina del Campo se expresa con absoluta claridad la extensión del brazo femenino de la Falange más allá del frente de batalla:

No acabó vuestra labor (...) con la terminación de vuestros trabajos en los ríos y en las aguas heladas, lavando la ropa de nuestros combatientes (...) Os queda, como dijo vuestra delegada, la reconquista del hogar. Os queda formar a los niños y a las madres españolas. (El Pueblo Gallego, 31-5-1939)

La Sección Femenina cumplió con la labor de poner a la mujer en el lugar al que pertenecía, “para la mujer, la tierra es la familia” y se esforzaron en “apegarlas a la labor diaria, al hijo, a la cocina, al ajuar, a la huerta” para que con su labor de “hormiguitas graciosas y amables” no desbancaran al hombre “con nuestros improvisados éxitos” en “el árido producto intelectual” de su misión secular de traer el pan a la familia, de su “tradición de superioridad”. (“La función de la Sección Femenina”, cap. 31/9)

En opinión de M. V. Martíns Rodríguez (2012), “El matrimonio canónico no sólo era un objetivo importante para la mujer sino que era “el objetivo” por su trascendencia como destino vital pero también por su indisolubilidad tras la erradicación del divorcio”. Se trataba de aplicar a la vida civil española la contrarreforma propuesta por Pío X en su Carta Encíclica, “Casti Connubii” (1930), sobre el matrimonio cristiano, en el que prima el argumento de autoridad del varón y el necesario sometimiento “fiel y honesto” de la mujer, destinada en él a la procreación, criticándose explícitamente en el documento la

emancipación femenina. Una tesis que fue reiterada por el manual de comportamiento de la mujer, ¡*Muchacha!* (Madrid, 1940) dictado por el padre Enciso Viana y que suscribió hasta la última línea el entonces director de la Real Academia de la Lengua, José M^a Pemán (“De doce cualidades de la mujer”, en *Narraciones y ensayos* III, Madrid, 1947).

Desde todos los ámbitos de poder, pues, se insiste en la misma idea acerca de la instrucción de la mujer y de su papel reproductivo, que se sustenta en la visión “científica” de los médicos –antes higienistas– y por tanto también con reminiscencias del pasado.

En su ensayo “El discurso médico del franquismo...”, que se incluye en el reciente libro y audiovisual: *Mujeres bajo sospecha* (2012), Beatriz Celaya hace alusión precisamente a los ginecólogos, especialidad mater, para señalarnos un manual de referencia y a sus autores, Victor Conill Serra e hijo, quienes estatuyeron el orgasmo femenino como daño colateral pero connivente con “la optimización de su fertilidad”.

Debe también citarse al psiquiatra, Juan José López Ibor, con una relevancia similar al Marañón de antes de la guerra, debido a la popularidad de sus obras de divulgación y al enorme peso de sus posturas en el campo médico durante tres décadas. López Ibor se convirtió en adalid del discurso anti-freudiano, mientras usaba repetidamente algunos de sus presupuestos dentro de un discurso espiritualizante, pseudoliterario y abstruso. (p. 194)

Estas teorías tenían que perforar un alma femenina dividida entre dos fermentos: el del placer sexual elegido y el germen de una reproducción siempre santificada, y esta duda metódica nunca llegó a despejarse durante la II República ni siquiera entre las socialistas y comunistas, republicanas, e incluso anarquistas. Tal y como afirma este autor, opinión a la que me sumo y que considero raíz de su desinterés por crear novela sicalíptica, “Las mujeres de izquierda defendieron el amor libre, pero significativamente casi ninguna de las que tuvieron una producción intelectual conocida incluía muestras de deseo erótico femenino en sus ensayos o novelas. Sí aparece, sin embargo, el deseo

erótico masculino. Me refiero a las ya mencionadas Ibarruri, Hildegart, Montseny, y también a Margarita Nelken”. (p. 204)

Los médicos de familia acreditaron con su experiencia clínica los desarreglos ginecológicos y neuronales de las adolescentes, su sintomatología de agotamiento provocado por un exceso en sus esfuerzos de conquistar un título académico, que era funcionalmente estéril, lo que actuaba como reprimenda social a los padres que pretendieron consumir las energías de sus hijas en el empeño de formarlas además como universitarias. La Residencia de Señoritas de Madrid se cerró al comenzar la guerra y su directora, como sabemos, se exilió. Sin embargo, fue abierta de nuevo en 1940 por la Sección Femenina y su rectora fue Viky Eiroa, una de las “primeros mandos” de esta institución paralela.

Como afirma K. Richmond (2004), la inmensa mayoría de las jóvenes creyentes del franquismo (las falangistas) pertenecían a las clases acomodadas, tanto social como económica, y además tenían estudios universitarios, lo que les permitió llevar una vida profesional con ciertas permisividad social sin necesidad de casarse¹⁷⁵. Una flagrante contradicción *in terminis* que, sin embargo, fue subrayada por el discurso oficial de las órdenes religiosas, a las que se le habían encomendado la remodelación de nuestra condición femenina además de una formación intelectual, que apenas se primaba cuando se trataba de las clases populares.

El poder de las órdenes religiosas se extendía también al ámbito de la reeducación de las “desviadas” fuera de las instituciones penitenciarias: delincuentes, prostitutas, lesbianas, presas políticas, que ingresaban en estos centros de caridad en razón de su conducta sexual y/o penal, o por su anomia social (generalmente imputable a los supervivientes republicanos que permanecieron en España o a sus descendientes), tratándoselas por igual, sin distingos terapéuticos ni recomendaciones jurídicas acerca del modo más adecuado para su rehabilitación; pues se trataba de establecimientos no regulados públicamente, cuyas monjas carecían de formación y actuaban conforme a la observancia de los reglamentos de su Orden; este fue el caso de las Oblatas del Santísimo Redentor, que atendieron a decenas de miles de jóvenes “arrepentidas de su mala vida, empleando para ello el producto de su propio trabajo y las limosnas ofrecidas espontáneamente por los fieles”. (Eugenia de Jesús, 1945, pp. 14-15)

Un artículo de D. Juliano (2012), “Las monjas en las cárceles de la posguerra”, aborda el papel estelar de esta orden religiosa que funcionó durante la II República como “centro de acogida”, pero que después de la guerra, algunos de sus asilos fueron reconvertidos en cárceles de mujeres y, aunque eran dirigidas por un funcionario asignado por el gobierno, en realidad, las monjas seguían manteniendo el control de las presas.

El nuevo modelo al que habían de adaptarse implicaba pasar de una interpretación de las conductas desviadas como pecado, a una clasificación como delito, de una interpretación elástica de las normas, a un encuadre legal rígido que señalaba los tiempos de reclusión y el sistema de seguridad, pero también de un trato personalizado que implicaba una intromisión en el interior de las reclusas, mediante exámenes de conciencia y “propósito de enmienda”, a una más impersonal y burocrático (...) de una organización religiosa y feminizada, a una civil y masculinizada”. (p. 263)

Como analiza la profesora de Secundaria, Pura Sánchez (2012) en relación con las nominadas “individuas de dudosa moral”:

El discurso de la transgresión, sobre el que los tribunales militares basaban la condena de las transgresoras, tenía un primer elemento de carácter político, que quedaba sintetizado al calificarlas como *rojas*. A este elemento se sumaba el de la transgresión social: salir a la calle, expresar sus ideas, no realizar prácticas religiosas, incitar a los hombres a cometer desmanes. Quienes así actuaban eran nombradas *individuas* y *sujetas*. Como tercer elemento (...) aparece la transgresión moral. La Iglesia Católica suministra el discurso condenatorio, identificando la buena mujer con la buena cristiana. (p. 109)

La política franquista fue inicialmente permisiva con el ejercicio de la prostitución, únicamente femenina; aunque su existencia fuera silenciada en el núcleo familiar, el varón debía disponer de una solución de escape a sus legítimos y naturales impulsos sexuales. En noviembre de 1940, una circular de la Dirección General de Sanidad obligaba a los reconocimientos periódicos de las prostitutas. Por su parte, la Jefatura Superior de Policía se obligaba a supervisarlos. En 1941 se crea el Patronato de Protección de la Mujer, en el ámbito del Ministerio de Justicia, que regulaba el funcionamiento de los Establecimientos Penitenciarios Especiales, en los que se las recluía, singularmente a las más jóvenes o a aquéllas que habían caído en redes de trata de blancas para apartarlas del “vicio” y catequizarlas en los valores cristianos. En su encomienda, el Patronato podía “internar en sus Establecimientos, cuando lo considere necesario, a todas aquellas mujeres salidas de prostíbulos que voluntariamente lo soliciten, hasta que puedan ser encauzadas hacia una vida de trabajo honrado”.

La política reglamentista daría paso a la abolicionista en el periodo de acercamiento a Estados Unidos a mediados de los 50. Como registra J. L. Guereña en su artículo, “Prostitución y franquismo: vaivenes de una política sexual” la nueva política significó el triunfo del sector ultracatólico liderado por la directiva de Acción Católica, Ecclesia, y reforzado por los jesuitas que expresaron su desacuerdo respecto a la reglamentación de la prostitución que consideraron siempre “ilógica” e “intolerable”, contraria al espíritu cristiano y al orden familiar, publicando sus combativas tesis en Incunable.

En abril de 1956, una Liga Española pro Moralidad (...) lanzaba desde Barcelona una llamada ·cruzada de dignificación de la mujer· para defender la medida abolicionista frente a quienes la atacaron o no entendieron sus razones desde las propias filas católicas. (p.157)

Si eso sucede con las prostitutas, los transexuales y los homosexuales concentraban en su inclinación sexual los males del vicio y de una enfermedad “en grado de perturbación sexual”, cuyos cauces clínicos se hallaron en la biología de raíces positivistas, y que fue castigada también doblemente con multas, penas de prisión y hasta destierro. También en la década de los 50 y quizás por influjo de la política criminal norteamericana, se

acelera la persecución de la homosexualidad, que hasta entonces estaba transigida en el ámbito de la privacidad. Así lo confirma Raquel (Lucas) Platero (2012) en su ensayo titulado, “La represión sobre la masculinidad femenina bajo la dictadura” cuando escribe:

Tampoco podías ser una mujer por tu atracción hacia las mujeres. Y no eras un hombre, a pesar de que “sientes una irresistible inclinación por las mujeres”, y que tu comportamiento y “tendencia es la de los hombres”. Estabas poniendo en evidencia una de los pilares fundamentales del franquismo, el orden de género y sexualidad. (p.180)

Entre los textos inspiradores de la nueva identidad femenina, además de los didácticos, los de ficción de la “novela rosa” de posguerra se contiene un idéntico espíritu de manual de comportamiento de la niña buena y agradecida por ser un futuro calco de su madre, tal y como puede inferirse de este fragmento de la popular escritora falangista Carmen de Icaza. Ella nos proporciona una imagen gráfica del tipo de religiosidad que se prefería, unida a la invocación del amor filial: Su protagonista, María, ha rezado el rosario como todas las noches y, todavía de rodillas, contempla el retrato de su madre, y exclama: “Me la imagino toda de blanco, con su camison de percal de colegiala. Con un cuellecito redondo y las mangas largas de puños abrochados” No puede haber duelo por la pérdida de una madre cuando la imagen es la propia y cuando el modelo es la virgen.

En esta falacia de altar en la que la mujer virginal debía renunciar a su pecaminoso origen, un médico de familia, R. Serrano Vicéns (1908-1978), se permite hablar de la sexualidad femenina sin ambages y en lugar de acometer este asunto como un espinoso problema, lo estudiará como el modo de “dar realidad física plena a su amor en potencia”. El que ha sido nominado, el “Kinsey español” utilizó su misma herramienta sociológica, la entrevista a sus pacientes, para indagar en el estado de la cuestión de la sexualidad desde el punto de vista de quienes lo tenían que enfrentar, cada día, como problema o como frustración ante la prohibición de sentir cualquier clase de placer, solitario o en pareja. Frente a la “práctica viciosa” de la masturbación –así calificada por López Ibor–, Serrano Vicéns consideró que era un escape lícito para el desahogo de la

mujer, principalmente de la que se quedaba soltera. Su estudio vio la luz a comienzos de los años 70, pero su investigación se había realizado varias décadas antes, por lo que considero pertinente citar aquí algunas notas significativas que aparecen hilvanadas en un artículo de J. M. Monferrer (2012) sobre el prolongado estudio de este paciente investigador. Así pues, consideraba normal el autoerotismo, tanto en mujeres vírgenes como en las casadas, cuando no era posible realizar el coito extraconyugal o sencillamente no existían posibilidades de “neutralizar su tensión libidinosa” al no alcanzar el orgasmo con su pareja. Cuando aquellas hubieran mantenido relaciones lesbianas, su contacto físico con otras mujeres no las disuadía de buscar más adelante relaciones heterosexuales, y afirmó que al contrario que en los varones, en la sexualidad femenina era difícil hallar casos de “invertida absoluta”.

“La mujer sentía coartada su franqueza para adiestrar al hombre por temor a ser mal comprendida y que se relacionaran sus conocimientos con anteriores experiencias heterosexuales, y también por no ofender el orgullo de su pareja.” (1972, pp. 35-36).

Sin embargo, de modo general, la mujer española debía enfrentar las cosas del mundo con devoción, sin mostrar en público sus inclinaciones ni deseos sexuales; debía obedecer a unas pautas estrictas que la predestinaba, nuevamente, a recogerse en el bendito hogar, los únicos destinos “deseables” de esta eran el matrimonio, al que había que aguardar con castidad y esperanza, y el convento. A las que se metían a monjas, por una llamada de lo alto, se las admiraba, pero a las solteronas se las ridiculizaba. Y, por cierto, a las lesbianas sencillamente se las ignoraba. Estas últimas pertenecían a un estatus social inclasificable, y se las tenía por raras y acomplexadas. Resultaban incómodas, porque se salían de la norma en su conjunto.

A los hombres también les resultaban repelentes las mujeres tristes: “Sonrisa es benevolencia, dulzura, optimismo, bondad”, según el lema del ideario de la Sección Femenina. En el imaginario social de la posguerra, la vara de medir la misma situación en las aspiraciones de matrimonio entre hombres y mujeres era singularmente desigual, pues si los varones, alcanzados los treinta años de edad no llegaban al altar seguían siendo “solteros de oro”, las mujeres, ya maduras, pasaban a ser consideradas despectivamente solteronas, “fuentes selladas”, como la calificara un personaje de Icaza, pero con el peligro de convertirse en “tempestuosos torrentes”. La solterona era

objeto de burla tal y como contó con singular maestría, J.A. Bardem, en su película *Calle Mayor* (1956).

Incluso un noviazgo largo se desaconsejaba, porque podía acostumbrar a la mujer a tener un carácter independiente, que la tornaría exigente con su marido, y también una cierta autonomía económica, que incrementaría su tendencia a mostrarse soberbia y autosuficiente; el perfecto retrato de la denostada mujer republicana. Aún así, el noviazgo estaba escrupulosamente regulado como cualquier otro rito de apareamiento con tal alto significado social. En la *Dietética amorosa*, dedicado a las jóvenes casaderas, se lee: “(...) en caso de matrimonio previsto para dentro de dos años o más, una entrevista y una carta por mes; para dentro de un año, una entrevista y una carta cada 15 días. Es el régimen máximo que se puede conceder sin peligro”. (cit., en *Mujeres y Hombres en la España franquista*, p. 38)

Lo cierto es que después de la Guerra Civil, el número de mujeres llega a superar al de los hombres en 200.000, de ahí la necesidad de educar técnicamente y profesionalmente a las jóvenes para sobrevivir, aunque sus ojos deberían estar puestos en contraer matrimonio y recluirse en el hogar abandonando sus carreras profesionales, si las tenían. Sólo la mujer humilde podía, sin escándalo, trabajar para ayudar al sustento de sus familias numerosas, singularmente la campesina. Y en el otro punto del arco también como excepción, las dirigentes falangistas y sus militantes más afines quienes contrariaron sus prédicas asumiendo una posición y una estética masculinizada que no siempre fue bien vista, sino harto criticada por las mujeres de Acción Católica. Sus maneras autoritarias y su retórica militar, la obsesión por las prácticas deportivas y la vida al aire libre, sus continuos viajes en libertad por el territorio nacional sin el control de ningún varón por encima de ellas, su inclinación a permanecer solteras y a compartir sus ajetreadas actividades profesionales con otras mujeres en estrecha convivencia, confirmaba a las falangistas como rivales de hecho en la esfera pública.

Entre 1940 y 1946 murieron de inanición en España 40.000 personas. Carmen Alcalde (1996) en su homenaje a las *Mujeres en el Franquismo* reproduce de una entrevista realizada a la Duquesa de Medina-Sidonia, en 1976, una anécdota familiar sumamente ilustrativa también del espléndido aislamiento en el que vivían los aristócratas en nuestro país. “Un día, en 1955, un albañil que trabajaba en casa me pidió permiso para faltar una tarde. Enterraba a su hija, Le pregunté de qué había muerto y me contestó

secamente: ·”De hambre”. ¡Chiquillo, descubrí que la gente se moría de hambre andando por la calle!”

Era la época de las cartillas de racionamiento; las epidemias de tisis y el temido piojo verde, los cortes de luz, la falta de combustible y la escasez para todos. Asimismo fue el boom de la tuberculosis en los adolescentes que atacaba los órganos sexuales. La mayor parte se cebó contra jóvenes que vivían en los barriales por la vía del contagio que no podían comprar medicinas ni tenían dinero para alimentarse y reponerse. Era una enfermedad de pobres, pero que sólo conseguían curársela los ricos, como comenta C. Martín Gaité. Las sospechas de tuberculosis eran un grave impedimento para el amor. El extrarradio fue un tema candente para la moral oficial, allí se situaban los focos de rebeldía y el tenor de las autoridades era el de la manzana podrida que contagia a la sana, símil preferido por los religiosos de la educación. Allí surge la prostitución clandestina, las prácticas de abortos, ejercida por jóvenes desamparadas y por criadas despedidas.

En el tendido, sin embargo, a las chicas de la clase media se las acostumbraba a jugar con muñecas para que se acostumbraran, desde edades tempranas, a cuidar de su futura familia. La Mariquita Pérez nació después de la Guerra Civil, vestida siempre de punta en blanco, con biografía, padres, hermano y todo lo que se requiriese. Se convirtió en el sueño de muchas niñas de la época pero su alto costo –cien pesetas– fue una barrera infranqueable para una mayoría de familias españolas, pues el salario medio que percibía un oficinista, por ejemplo, no llegaba a 10 pesetas diarias.

Aunque se aleja del recuento literario de la novela popular, conviene recordar que también las canciones infantiles de esa época respondían a las reducidas posibilidades de socialidad que las españolas tenían en aquel periodo de recesión histórica:

Yo quisiera saber
cuántos novios voy a tener
1, 2, 3, 4, 5, etc."

Quisiera saber mi vocación:
soltera, casada, viuda o monja.

En una versión más actual que se oye en los patios de las escuelas de Perú, suena en último término:

Divorciada, con hijos, sin hijos, no puede vivir...

Si en la adolescencia, la puesta de largo de las hijas de buena familia era la meta social; la chica princesa que busca su príncipe, emulando a los personajes de la novela rosa que parecían devorar. A continuación, la boda era el centro de sus vidas adultas. La alta costura, también de los trajes de novia, cobró auge a partir de 1941 coincidiendo con la ocupación de París por los alemanes

En *vestida de tul* (1943) de Carmen de Icaza, se confronta a dos mujeres de muy diferente clase social en las que producción y uso de los mismos ritos las igualan; en suma, se trata de un mismo afán, rendir culto a la moda.

Por primera vez la mira Carmen cara a cara. Con curiosidad. La obrera de la aguja va poniendo ilusión y empeño en la materialidad de su ingrata tarea. Y algo de ella misma, de sus sueños y de sus luchas, va, impalpable, prendido en los trapos ligeros que ha de vestir a otras mujeres. (p. 41)

La relación de la mujer con la ropa tenía importancia en el ritual de su relación con los hombres y estaba regida por la decencia y la necesidad del ahorro. La prenda clave era la faja, como antaño el corsé, prendas simbólicas del secuestro de su cuerpo, que no para lucir belleza, y ninguna chica decente se podía librar de ella; aunque las más atrevidas la suprimían en verano. Ya durante la Guerra Civil la propaganda del bando nacional había ideado una forma de vestir cristiana y animaba a las mujeres católicas a que llevaran ese uniforme como estandarte de sus creencias. Los bandos de la moralidad prohibían tomar el sol sin albornoz o llevar la espalda demasiado descubierta.(cit. Por Abella, R, en *La vida cotidiana en España bajo el régimen de Franco*, Barcelona, 1985, p. 78). Tampoco se podía fumar ni llevar pantalones hasta mediados de los 60, razón por la cual, las lesbianas decidieron contravenir estas disposiciones con el fin de ser visibles, por ejemplo en el Pº de Las Ramblas.

En aquellos primeros años de la posguerra, las mujeres burguesas no iban a las peluquerías, las peinadoras se desplazaban a sus casas. El pelo recogido, tal y como aparece descrito en las decenas de personajes de la literatura sentimental de aquellos años, arrojando la imagen que ya vimos en las obras de Teresa de la Parra, por ejemplo, pues “soltarse el pelo” era una expresión connotada muy negativamente. Cuidar los rizos y llevar turbantes y pañuelos anudados en la nuca o bajo la barbilla, como la mujer de la guardia mora quizás.

Las mujeres hacían coincidir el amor con la magia; las protagonistas eran chicas de clase inferior, dependientas, costureras o secretarias ansiosas de vivir el mito de Cenicienta; ellos se enamoraban primero, ellos te sacaban a bailar y ellos te escribían cartas, que había que pedir de vuelta si el asunto no cuajaba. Eran las normas. En *La muchacha en el noviazgo*, adoctrinaba uno de los predicadores más populares de la época, el Padre Enciso: “Ya lo sabes, cuando estés casada, jamás te enfrentarás con él, ni opondrás a su genio tu genio y a su intransigencia la tuya. Cuando se enfade, callarás; cuando grite, bajarás la cabeza sin replicar; cuando exija, cederás, a no ser que tu conciencia cristiana te lo impida. En este caso no cederás, pero tampoco te opondrás directamente: esquivarás el golpe, te harás a un lado y dejarás que pase el tiempo. Soportar... ésa es la fórmula”.

El matrimonio se convertía entonces en algo así como “La vista gorda de Dios”, según expresión corriente en la época. Aunque lo más grave, en opinión de Martín Gaité, no era tanto la represión sexual como la insinceridad que acostumbraban a adoptar los novios, legitimada por los consejos que solían imprimir los consultorios de la época.

En efecto, y como explica G. di Febo (2003)¹⁷⁶ en el cap. I de “Modelos de género y su difusión” en el Nuevo Estado Nacionalcatólico:

La asimilación de la guerra a una cruzada no sólo determina una orientación doctrinal “nacionalcatólica” sino también el predominio de un aparato simbólico antimodernizador en el campo de las costumbres, los modelos de comportamiento y la concepción de la mujer” (p.20)

Más adelante, la especialista alude a los “mitologemas” (según expresión acuñada por García Pelayo, 1983) para construir los tipos anacrónicos del aparato mítico-simbólico que quiso imponer el nuevo Estado, entre otros un tipo de mujer laboriosa, ajena a los saberes técnicos de la revolución industrial, sometida al varón, que durante la guerra luchó por ella, que era su suelo firme, por Dios y por la Patria. Para legitimarlo, la propaganda oficial abundó en citas bíblicas (Génesis), pero también se basó en el Libro de los Proverbios y en la concepción que de la mujer tenía la Patrística, “si bien, a menudo, filtrados por los tratados del s. XVI y XVII (Vives, Guevara, Fray Luís de León, Huarte de San Juan...) y con injertos de biologismos e *innatismos* decimonónicos”. (p.30 y 33)

Frente a este ideal se desarrolló entre las burguesas una chica soltera y pescadora, la mujer “topolino”, de la que Miguel Mihura da unas notas humorísticas en La Codorniz.: Topolino, que significaba ratoncito, se desplazó semánticamente para definir un tipo de calzado de suela enorme en forma de cuña, a veces con puntera descubierta, que las madres conservadoras llamaban “zapatos de coja”. El dinero desempeñaba un papel muy importante entre las chicas “topolino”: o lo manejaban ellas o estaban rodeadas por gente que lo tenía pero ellas no lo ganaban. Pero eso fue ya a finales de los años 50, por influjo de la moda norteamericana, cuando la propaganda que fuera una horma “implacable” durante la primera posguerra se vaya suavizando, en este estrato social, y situándose en el nivel de recomendación estética

Como afirma Carmen Alcalde (op. citada. p. 63) “El NODO y algunas películas tendenciosas servían de propaganda implacable y manipuladora para el pueblo, *Sin novedad en el Alcázar* y *Raza*, de Jaime de Andrade (seudónimo del propio Franco), *Nobleza baturra* (...) En los teatros el país que podía pagarlo disfrutaba y se enajenaba con la *vedette* argentina Celia Gámez y la folclórica Conchita Piquer, que se arrimaban al carro de la jaca que galopa y corta el viento. Manuel Rodríguez *Manolete* moriría en plena euforia franquista, en 1947. El gobierno se ocupó muy bien de que aquel suceso conmocionara a todo el país”.

C. Martín Gaité refiere en *Usos amorosos de la Posguerra* (1987) que la mujer de los años 40 retrocede hasta a un status jurídico cuasimedieval y se refiere a la sustancial pérdida de derechos civiles y laborales que se habían establecido legalmente durante la II República, incluido el uso de su propiedad o la gestión de la heredada, para lo que

requerirá el aval de un varón de su familia Esta situación de indefensión se extiende a su vez al ámbito privado (obligaciones familiares y débito conyugal) y a su imagen pública, asociada sistemáticamente a los deseos de su esposo.

J. A. Primo de Rivera fue siempre contrario a la independencia de las mujeres por lo que había instituido la Sección Femenina, a imagen y semejanza de su modelo de mujer ideal, poniendo al frente de la organización falangista a su hermana Pilar. Sin embargo, con el paso del tiempo este proyecto, siempre bien financiado, contribuyó a liberar a las mujeres solteras del “destino en lo universal” del común de las españolas iniciándolas en el deporte para que compitieran a nivel nacional, por primera vez, y preparándolas como profesionales por medio de la educación en las Escuelas Nacionales. La Formación Profesional se impartía en las cátedras ambulantes, en las Universidades, o a través del dispositivo de los Coros y Danzas a fin de que sus discípulas adquirieran un cierto grado de autonomía respecto de los varones.

Pero inicialmente el ideario joseantoniano era contrario al Feminismo y así lo expresó en uno de sus escasos discursos dedicados a la mujer¹⁷⁷:

“No somos feministas. No entendemos que la manera de respetar a la mujer consista en sustraerla a su magnífico destino y entregarla a funciones varoniles. A mí siempre me ha dado tristeza ver a la mujer en ejercicios de hombre, toda afanada y desquiciada en una rivalidad con los hombres, entre la morbosa complacencia de los competidores masculinos, y que lleva todas las de perder”, (VV.AA. 1994, p. 430).

Para que nadie escapara del adiestramiento, se impuso obligatoriamente el servicio social entre 17 y 35 años, cuyo certificado permitía concurrir a oposiciones u obtener títulos, tener pasaporte o carné de conducir, realizar los cursos de la falange de cocina, corte y confección, economía doméstica etc...

Los nombres de las republicanas como Victoria Kent, Margarita Nelken, que defendieron el matrimonio civil y el divorcio, o Federica Montseny, que siendo ministra de Salud firmó la legalización del aborto, solamente volvieron a ser mencionados como

contra propaganda. “Coser, callar y esperar, era la consigna de la mujer de posguerra. Hilvanar la vida rematada en matrimonio y mortaja. Lo que equivalía a los principios propagados por la ideología falangista: abnegación y silencio; obediencia, fortaleza y fe.

(...) ella era el ideal de la posguerra, introdujo en el género la modernidad moderada, la protagonista podía no ser tan joven, incluso peinar canas, era valiente y trabajadora, se había liberado económicamente, pero llevaba auestas un pasado secreto y tormentoso...” (Martin Gaité, 1987: p. 141).

Entre las escritoras de novela rosa que “blanquearon” las pinceladas de Pérez y Pérez después de gastarlos ella misma, y que construyeron un modelo de mujer respetable, pero satisfecha de las oportunidades que les brindaba la España de Franco se encuentra, en un lugar destacado, Carmen de Icaza. Comprometida con el ideario falangista, viajó representando a España tanto a Italia como a la aliada Alemania, y llegó a ocupar, por su leal apoyo al régimen, el puesto de Secretaria Nacional de Auxilio Social. Fue la más leída, sin duda, en los años 40 fomentando entre sus lectoras ese tipo de mentalidad burguesa, católica pero desenfadada, capaz de someterse a los principios del Movimiento Nacional, pero después de una gira de compras por Europa. Aunque había comenzado a escribir a mediados de los 30, aquella era ya una autora consagrada en la primera posguerra y aparece citada como valor seguro por librerías y editores, en la prensa periódica especializada.

Si seguimos la descripción de A. Valbuena Prat (1974), aquellas primeras ediciones de novela rosa crean “cromos dulces que oscilan entre un ligero toque sentimental y una intriga falsamente aristocrática, que hacen las delicias de un público femenino que sólo anhela distraerse sin problemas hondos y al alcance de su dudoso gusto”. (*Historia de la literatura española*, n.1, vol. IV, p. 832).

Junto a Carmen de Icaza, las hermanas Linares-Becerra, Concha y Luisa María, quienes se adscriben a un nuevo subapartado de este género, la novela blanca. Destaca M^a Luisa, autora promiscua y verbosa, capaz de producir cinco novelas en el corto espacio de tres años: *Doce lunas de miel* y *Un marido a precio fijo* (1941), *Tuvo la culpa Adán* (1942),

Mi novio el emperador y Muchacha sin besos (1943). Por su parte Concha Linares-Becerra fabrica títulos alusivos al género tales como, *Diez días millonaria y Mientras llega la primavera* (1939), *Maridos de coral* (1941,) *El hombre de aquella noche* (1942) o *Como los hombres nos quieren* (1944). Representativa de la corriente rosa es también Mercedes Ortoll, con *Juventud dorada* (1939) o *Pitsi* (1944). Con un guiño al género rosa, Eugenia Serrano publica en el 45, *Retorno a la tierra* que hilvana elementos de la variante tradicionalista del mundo rural, de la idealización de las raíces; *la hija de la tierra*, o el mito de la sangre, elementos del ideario falangista, escritos “en el aire”, sin sustento, en una España esquelética sin pan y con pobres cosechas. En el año 52, *Perdimos la primavera*, en donde se recoge aún más explícitamente esta vocación femenina de la maternidad y su justificación en el discurso médico-biológico, es sólo un exponente de la ideología falangista, un contra-modelo de la presentida liberación de la mujer que apenas se esbozaba en tiempos de la II República; una imagen que se asocia aquí con la masculinidad contrahecha y la imitación de los valores políticos que cultivaron aquellas mujeres, pero narrados en clave burlesca. Incluso, pueden apreciarse rasgos de consentimiento con malos tratos justificados en ciertos contextos, pero que pueden ser perdonados “cristianamente” por el efecto purificador de las lágrimas. En todo caso, un discurso plenamente fascista, el que más tarde la sitúa en la coordinación de periódicos como “Pueblo o El Alcázar. También en este género con idénticos rasgos propagandísticos se menciona a Rosa M^a Aranda con su novela, *Boda en el infierno* (1942).

Carmen de Icaza modifica las pautas establecidas a partir de 1915 por Rafael Pérez y Pérez para la novela rosa española. Es la propia autora, en el prólogo de la tercera edición de la novela de 1939, *Cristina Guzmán*, la que nos explica su génesis en el contexto de la época:

Cristina Guzmán, profesora de idiomas, es simplemente un argumento de película ideado en hora en que los españoles íbamos aún al cine en busca quizá de que el cinematógrafo, con su gama de aventuras –amorosas, heroicas, terroríficas– estremeciera, aunque sólo fuese brevemente, nuestras fantasías, aguas dormidas en cauces rutinarios. (p.28)

La protagonista, Cristina, tiene los atributos básicos de una mujer fuerte y con arrestos que caracterizan a las heroínas, dispuesta a vencer los obstáculos de un periplo (sólo que este es interior) contra las normas sociales establecidas por la Falange y la Justicia del dictador; dispuesta a sacar su vida adelante, sí, pero con la ayuda de esas gotitas de ángel que sólo tienen las afortunadas por la muesca del giro de la ruleta. Es decir, diacrónicamente leído en el código literario de los géneros tradicionales, una novela sentimental /comedia romántica.

A modo de sinopsis, la propia autora nos relata la historia. Se trata de una joven madre que se ve obligada a trabajar para sostener a su familia. La casualidad de un destino ya entrevisto (predestinación entonces u omnisciencia calculada) es elegida para “trabajar como suplantadora de la mujer del hijo del señor Prynce”. Nuestra protagonista se muestra como un ser “tierno y abnegado, profundamente creyente pero sin beaterías ni ñoñeces”, armada con la fortaleza para sostenerse por sí misma, “sin necesidad de depender de su marido”. “Con sentido del humor y buen hacer, lo mismo pone en su sitio al marqués conquistador que a la doncellita impertinente. Tremendamente femenina, quiere y sabe gustar, y aprecia el lujo y las cosas hermosas que proporcionan el dinero. Rechaza, sin embargo, lo que no se ha ganado con su esfuerzo, sin rebajarse ante los que se creen sus superiores. Pero sobre todo es recta, honrada y leal”. (pp. 29-30)

Carmen de Icaza pertenece a la Sección Femenina de Falange, y, por ello precisamente, porque es una privilegiada entre las demás mujeres, se atreve a desafiar la estructura social del franquismo. La fantasía amorosa y el exceso de imaginación convierten a Cristina Guzmán en una soñadora que es protagonista de su propia vida:

Venceremos, Balbina. Ya lo verás. Y será en un día como hoy. Tu estarás desesperada, y yo te estaré animando. Y, de repente, un timbrazo. Y será la suerte. Irás a abrir. Un señor desconocido: ¿La señorita Guzmán, profesora de idiomas?" "¿A quién anuncio?" "No me conoce pero tome mi tarjeta". Tú me la pasas. En efecto: un nombre que no conozco. Yo salgo. "¿Es usted doña María Cristina de Guzmán?" Yo, asiento. Y entonces, ¡oh, Balbi!, me participa la noticia fabulosa: ¡la herencia del tío que no tengo en América! ¡El contrato para Hollywood, dado mi

parecido con Joan Crawford! ¡Qué se yo! ¡Y nos llueve el dinero! Y nos rodeamos de bienestar, de lujo. Bubi tiene un *poney* y yo me compro *medias de nylon* y tú te casas, (p. 43).

Finalmente la novela concluye cerrando el ciclo vital de Cristina Guzmán, que ve recompensados sus esfuerzos con el amor que la rescatará de su vida anterior. Es, en definitiva, "el triunfo de la bondad, del optimismo y de la alegría de vivir" (33).

Cris no contesta. No puede. Pero él la ha adivinado. Ha presentido que es ella esa clara figura entren tinieblas. Y sin pedir permiso, entra. Y sin pedir permiso, la coge en sus brazos.

–He venido a buscarte, mi pequeña guerrera... (p. 270).

En Icaza se moderan algunos de los aspectos estereotipados que prescribiera Pérez y Pérez. Tal y como ha estudiado C. Servén Díaz (1996), "la protagonista femenina es deportista y más independiente, suele ser viuda, fuma y hasta trabaja fuera de casa." Propone una trampa funcional en el nudo del enredo, pues se sale de lo habitual mostrando heroínas capaces de triunfar fuera del ámbito de dependencia del marido o del padre. En *Soñar*, ella dirige una revista y es una popular escritora, si bien bajo pseudónimo masculino (Jorge de Iraeta); En *Yo, la reina* Valentina llega a presidir consejos de administración, una fantasía muy alejada de la realidad española en la inmediata posguerra; en *¡Quién sabe!*, la protagonista es una espía, pero disfrazada de hombre, como en las comedias de capa y espada de Tirso de Molina.

El lenguaje de Icaza se nutre de referencias culturales y literarias extranjeras, y se inclina por las frases cortas que aligeran la lectura. "La autora evoluciona desde las características propias del género rosa –figuras centrales extranjeras y aristocráticas, entornos lujosos, protagonistas de belleza extrema y amores ideales, a otras novelas posteriores donde los protagonistas son españoles (*Cristina...*); los amores sujetos al paso del tiempo (*La fuente enterrada*); entornos menos lujosos (*Yo, la reina*) hasta culminar en los campos de mendigos y clases medias estudiadas en *La casa...* ".

En su evolución, Icaza no puede quedarse al margen del caldo de cultivo que pronto germinará en una promoción de interesantes narradoras desde Carmen Laforet hasta Elena Quiroga o Ana M^a Matute.

La autora presenta en 1950 a una heroína algo emparentada con la de Carmen Laforet; Tyna (*Yo, la reina*) es otra estudiante reservada y extraña, que no asume los patrones de comportamiento considerados apropiados a su edad y condición; una versión peculiar de la “chica rara”. (C. Servén Díaz, *Novela rosa, novela blanca...*, p. 96)

La modificación de sus enfoques y temáticas obedece también al descenso de la demanda de este tipo de novela rosa primigenia por razones económicas y culturales, pero también por la competencia de dos productos subculturales de evasión: el serial radiofónico y el “tebeo de lo sentimental próximo” (Fernández Azorín, p. 67)

En el transcurso de los años 40, a parte del aislamiento internacional del franquismo, las escritoras nos trasladan un sueño de *frontera abierta* incluyendo algún visitante, turista, instructor, institutriz o modisto europeo, preferiblemente inglés, en sus relatos, algún señor o señora Smith, cuyos apellidos tanto como los nombres de los protagonistas nos remiten a un oficio (sastre por ejemplo) o virtud simbólica (Sol, Pura o María) tal y como ya sucediera en la novela realista de finales del s. XIX.

Asimismo, las novelas daban algún apunte sobre noticias del exterior que informaban a sus lectores acerca de nuestra inmersión en Europa más allá de toda duda, pero se trataba de un mundo que ya se había consumado: “Ya no se discute el ultimátum de Wilson y de Carranza, ni la última “espantá” del Gallo, ni la invasión rusa de la Bucovina”. Además, como antaño, el uso de expresiones populares o de jerga, así como de vulgarismos consentidos, pretendía devolver a la literatura de la clase media, los tintes más patrióticos del insuperable costumbrismo con sus imitaciones de voces populares: “–Ya l’he dicho a “ustez” que debe ir “ustez” misma a la compra. Porque humos con roñerías ¡no pega!–” o bien acentos regionales: “¡Olé, Garboso, no seas malange! Y también, “¡Persebe fresquito como la nieve.” (*Vestida de tul*, p. 142)

Otras veces, sencillamente, el lugar común le juega una mala pasada como cuando describe el encuentro entre Cristina Guzmán y Prynce Valmore, el hombre que le está

destinado. Icaza abusa de lo popularmente extendido, de lo compartido por autor y lector en relación con el significado extendido de un rostro pétreo, o sea inexpresivo, y en un conato de resignificación suma a ese perfil, este otro referido a sus atributos de poder empresarial –“el rey del acero”–, alzándose ante el lector, entonces, una imagen inanimada, forjada en la dureza también del metal, que le resta “fuelle” a la escena y nos distancia de un personaje crucial en la historia.

Por otro lado, Icaza insiste en corroborar, con el uso frecuente de expresiones inglesas, el subtítulo acreditativo de la trama de su historia, *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, produciendo un texto híbrido, al modo del “spanglish” de los puertorriqueños neoyorquinos.

Gladys es indiscutiblemente la reina de la fiesta. Ríe, charla y baila con bríos de flapper. (p.162)

– Poor little baby– dice una–, mamá te quiere llevar a la camita....

– ¡Qué lástima– dice Cris– Ha descompletado usted ese juego tan bonito.

– ¿Qué ha dicho? –grita la prima del millonario–. ¡That you are a duchess?

(p. 163 y ss.)

A partir de la segunda mitad de los años 40 la autora se dedica a tramar calvarios femeninos. En un mundo regido por los varones, Tyna es injustamente declarada culpable de una falta que no ha cometido, yendo por ello a la cárcel; su condición de mujer retraída, estudiosa y seducida fue lo que la hizo parecer culpable en *Yo, la reina*; Irene, Catalina y María en *La fuente enterrada*, *las horas contadas* y *La casa de enfrente*, aparecen torturadas o asesinadas por sus maridos. Con estos planteamientos, Icaza se acerca más a la realidad de la posguerra alejándose de la novela rosa.

la novela *El tiempo vuelve* es un ejemplo del modelo de novela rosa en que la boda – en este caso, con un aristócrata casi un héroe– es el único desenlace posible, la fuente de felicidad y de supervivencia de la protagonista femenina; pero, su producción novelística a partir del 45 dará un cambio de sentido hacia lo radicalmente

melodramático, pues la autora llega a considerar esa solución como el cauce hacia el mayor sufrimiento, incluso hasta el verdadero motivo que les arrebate la vida en algunos casos. De este modo, Icaza se aproxima muy tempranamente a sostener en sus relatos una posición contraria al mito del matrimonio.

Una tendencia que va a estar presente, sin embargo, en las escritoras inmediatamente posteriores, y que también impregna la novela de sus contrincantes ideológicas de los años 20, cuyo talante había contribuido a aplastar en los inicios de su carrera como escritora popular, tales como Carmen de Burgos o Margarita Nelken, “Lo que es común a toda su novelística es sin embargo un potente sentimiento amoroso, pasional, que la mujer elaboraba apoyándose en modelos literarios y de cine” (Martín Gaité, *Usos...* p. 143)

La confesión religiosa es precisamente la solución a la que acudirá Carmen Laforet en *La mujer nueva* (1955), cuya protagonista, Paulina, renuncia tanto a la confrontación como a la resignación cada vez que se agota el sentimiento amoroso

En ese sentido, concluye C. Servén Díaz, “Carmen de Icaza, mujer y escritora, parte de la aceptación del sociolecto del patriarcado para pasar paulatinamente a formas que reaccionan frente a él mediante el rechazo de ciertos ritos sociales como el matrimonio”.

La producción novelística de Carmen de Icaza es extensa. Ésta se inicia a los diecisiete años con *La boda del duque de Kurt*, que bajo el seudónimo de Valeria León se publica como novela completa en 1935 y se reedita con diferente título en 1950. En 1935 escribe *Cristina Guzmán profesora de idiomas*, que aparece por entregas en Blanco y Negro a comienzos de 1936, y ya en forma de libro en agosto de 1936. Le seguirán *Soñar la vida* publicada en 1941 y otras novelas como *Vestida de tul* (1942), *El tiempo vuelve* (1945), *La fuente enterrada* (1947), *Yo, la reina* (1950), *Las horas contadas* (1953) y su última obra, *La casa de enfrente* (1960).

En *Las horas contadas* se pone de relieve la paradójica actitud de esta escritora que, para bendecir el papel moderador y virtuoso de la mujer –ella misma, en realidad– somete a sus personajes femeninos al potro de tortura, estirando toda su musculatura amorosa para terminar perdiéndola en pro de la muerte liberadora. Aunque ese final se sale de la trama característica de la novela rosa, se insinúa en ella haciendo incompatible la prédica del ideario falangista – el de “la perfecta casada” –, que quería

un ama de casa arreglada y alegre que recibe a su marido, a su héroe cada día, pero con los precarios instrumentos de seducción autorizados por los decálogos de la Sección Femenina.

Tal y como lo explica F. López Jiménez (1995): “el amor entra en pugna con los mitos sobre la mujer, defendidos por el Régimen y el miedo al qué dirán, si intenta romper con ellos. En medio de esa dialéctica, la mujer se convierte en la peor enemiga de su sexo por puro resentimiento. De ahí que sólo las extranjeras logren realizar sus fantasías de amor. Para las españolas, las únicas alternativas a la fantasía amorosa son la fantasía del control del orden familiar (Berta y Doña Jerónima) y la fantasía de muerte (Catalina)”.

En la nómina de la novela rosa, o mejor blanca, como estas autoras preferían, las historias de las hermanas Linares Becerra constituyeron importantes éxitos editoriales y también fueron llevadas al cine. M^a Luisa, por su parte, cuenta entre otros títulos con *Doce lunas de miel y un marido a precio fijo* (1941) y en los dos años siguientes, *Tuvo la culpa Adán*, *Mi novio el emperador* y *Muchachas sin besos*. Concha Linares-Becerra, más tempranamente, *¡A sus órdenes mi coronel*, cuya estampa y trama se sitúa entre la novela de guerra y la novela rosa por el tomo propagandístico de la novela, que se sirve del retrato caricaturizado de sus personajes masculinos “rojos” a los que se refiere como animales de la selva y “antropoide”, tanto como de los colectivos, el pueblo republicano al que alude como una tropa de desharrapados y patibularios, o escapados de los correccionales. *Diez días millonaria* y *Mientras llega la primavera* (1939), *El hombre de aquella noche* (1942), *Como los hombres nos quieren* (1944) o *El matrimonio es asunto de dos* que fue el mayor éxito editorial del año 1949. Rolanda, la protagonista, es huérfana de madre y tiene que hacer frente al matrimonio de su padre con otra mujer, que además aporta a la nueva unión su propia hija generando los consabidos celos y los disturbios emocionales consiguientes. El aspecto físico de Rolanda atrae la atención de Luis de Arteaga, al que la protagonista llama “el chico importante” desde el primer capítulo de la novela.

Decididamente le gusta esta chica. Como otras le gustaban antes y otras le gustarían después. Le llamaba la atención más por su aire altivo, un poco triste, que por su belleza, inatacable desde luego. No era muy alta,

pero lo parecía por sus largas piernas y su belleza graciosa. Un cutis fresco y blanco, una boca generosa pintada de oscuro, unos enormes ojos verdes, una oscura melena corta, podían formar un vulgar conjunto; pero en esta ocasión lograban una mujer muy del agrado de Luis Arteaga, experto en la materia, (*El matrimonio...*, p. 21).

Rolanda cierra el ciclo previsto desde el primer capítulo: termina encauzando su vida según los patrones del estereotipo de las protagonistas de la novela rosa, que se sella con un matrimonio feliz, y la disolución de cualquier otro empeño individual a partir de ese momento.

Poco le importaba que hiciera frío, que brillara el sol o lloviese. Miró a la calle vacía y luego su mano izquierda. Se quitó el anillo de oro y lo lanzó a distancia, más allá de la valla que limitaba el pequeño jardín. ¡Alegría para quien lo encontrase! Tanta se albergaba en el alma de la muchacha, que podía derramarla así.. ¡a lo magnate!

¿El ruido de un auto? Se acercaba un taxi, la portezuela ya entreabierta. Rola se apoyó en la pared. Vio una cabeza rubia, una figura ágil, el destello de unos ojos.

Era él. Era Luis. ¡Era el Chico Importante! ,(p. 324).

G. Sobejano (1975 p. 152)¹⁷⁸ resume las características fundamentales que definen la creación de un determinado estereotipo femenino elaborado por el discurso de la novela rosa: “La novela rosa cuenta con ciertos elementos fijos. Personajes: una joven bellísima y un hombre mayor que ella, cargado de experiencia, apuesto, cortés, hombre de mundo. Argumento: la jovencita (que también puedes ser poco agraciada, pero entonces ha de ser sumamente virtuosa) se prenda del caballero, y éste, que ha estado a punto de caer en algún amorío peligroso con cualquier pecadora (o, efectivamente, ha caído) termina por reconocer la belleza, la bondad y el juvenil atractivo de la chica. Desenlace: los enamorados se prometen, se casan y no pueden dejar de ser felices.”

Por su parte, Carmen Marín Gaite en *Usos amoroso de la posguerra* elabora un retrato de los rasgos definitorios del estereotipo de la mujer que imperó en el ideario del franquismo: “Cuanto más desgraciadas se sintieran en la realidad, más necesitaban de aquella identificación con las heroínas inventadas por M^a Mercedes Ortoll, M^a Luisa Valdefrancos o Concha Linares Becerra, a las que cuando menos lo esperaban les llovía del cielo una ilusión que las hacía sentirse transfiguradas, distintas”. (C. Martín Gaite 1987 p. 144)

Como sabemos, cualquier estereotipo funciona como un elemento de cohesión social y su función articula en este tiempo el de tupir una red de identificaciones básicas entre las mujeres y la imagen que se ha creado de ellas para su difusión. En este proceso, la novela rosa resulta un elemento clave como instrumento canalizador del imaginario cultural de la época. Lo cierto es que la novela rosa termina siendo una variante de lo sentimental, que las escritoras del género se han reapropiado desde su condición de ancestral lectoras de estas recetas de amor ingenuo, cuyos ingredientes alimentaron a sus ávidas lectoras constituyendo su aparente realidad de ser social. Eres lo que lees se hizo mantra y desplazó a la mujer real convertida en estereotipo de un personaje de ficción. Su comportamiento, sus poses, sus gustos y hasta las inclinaciones naturales que les asignó la cultura hegemónica fueron especulares.

Si nos retrotraemos a los relatos sentimentales de los siglos XVIII y XIX, podemos leer este proceso de creación que se ha aprendido desde la copia y que se vacía desde la ficción a la realidad, o sea desde la receta primigenia al cuerpo creado. Un experimento narrativo que fue completado paulatinamente por la firma de la autora, que descartó el uso del seudónimo como escapismo para poder contar en la misma clave de lo exaltado amoroso, su astracán, poniendo en boca de un otro femenino unas emociones definitivamente más convincentes que las imaginadas por los escritores varones, e indistintamente destinadas al que siempre fuera su público.

Desde ese punto de vista, resulta relevante además la afirmación de S. Núñez Puente (2007), a propósito de las escritoras de novela rosa: Carmen de Icaza y Concha Linares Becerra, de que a partir de 1970, “la mayoría de la crítica feminista tiende a no negar la recepción de determinadas imágenes de la mujer que han derivado en el concepto de la mujer como imagen, sino a explorar las respuestas que estás imágenes suscitan en las receptoras de estos discursos”. Es precisamente la retórica del amor la que posibilita una

garantía de felicidad entrando en conflicto con la propaganda del Régimen, que remite constantemente a una necesidad ineludible de sacrificio personal.

¿Subversión del discurso oficial o excipiente básico más saborizante para poder digerirlo?

Si seguimos el análisis de la novela rosa construida por C. Linares Becerra y M. Ortoll, Núñez Puente (2008) lo enjuicia desde la teoría de Baudrillard de la aniquilación de lo social en la cultura de masas en la que lo femenino aparece como residuo que detiene su maquinaria destructiva, y afirma la ambigüedad del sentido liberador de sus discursos en aquella sociedad concreta a la que pertenecieron dichas autoras. En *Maridos de lujo* (1941) C. Linares Becerra narra la exitosa trayectoria del personaje femenino, Coral, deportista de élite y futura estrella de cine que debe abandonarlo todo a causa de una “extraña enfermedad nerviosa”; huérfana y apenas amparada por una familia que vive de ella (una prima sin seso y el tío Agatón que la explota), comenta:

Las carencias afectivas se revelan como una constante en el discurso de la novela rosa que empuja a sus protagonistas, en este caso a Coral, a buscar desesperadamente cumplir su papel de mujeres necesitadas de afecto y de un lugar en el espacio de la familia. En definitiva, el silencio social al que se ve abocada por su enfermedad es también un símbolo del vacío, de la incapacidad de expresarse, de entrar en el mundo de lo social fuera del ámbito de la familia, (Núñez Puente, 2008, pp. 111-112)

Mercedes Ortoll fue también exitosa en este género. De ella se publicaron *Juventud dorada* (1939), *Pitsi* (1944) o *Maniquí* (1943), en la que se analiza el lujo como un elemento que ciega a la protagonista femenina y central del relato; la joven belleza Lorelei, recién casada con un joven y autosuficiente ingeniero, Vasil, cuyo entorno es sumamente refinado, y que deslumbrada por su ornamental existencia decide renunciar a su propia identidad para representar en adelante la de su nueva máscara. Su modelo de referencia es la señora Chaillot, su suegra, una mujer exquisita en sus maneras y en su apariencia a cuyo culto se entrega diariamente como un único propósito de existir. En cierto modo, estas imágenes contrapuestas de lo femenino entre la nueva Cenicienta

“modelizada” y su madrastra, convertida en consejera de modas, parecen estar mostrando la realidad de dos mundos: la visión de la harapienta España y la de otra Europa mejor vestida y más moderna. Un aspecto que estuvo presente en la política de disimulo del franquismo. Pero el conflicto moral que plantea Ortoll en *Maniquí* será finalmente resuelto por un personaje masculino, experto y maduro: el suegro, padrastro de Vasil, quien advierte a la joven Lorelei del peligro que corre su matrimonio si se consagra al lujo traicionando el amor a su marido y la honesta felicidad de su futura vida en común. Ortoll tanto como Linares Becerra e Icaza, aunque esta en menor medida, muestran en sus relatos las tentaciones del mundo (la independencia económica, la fama, el lujo, la belleza...) para concluir que sus contravalores, moderadamente administrados, son los que garantizan la verdadera felicidad.

Ni la muerte de lo social mediante el silencio subversivo que propugna Baudrillard, ni la resurrección para la sociedad franquista de una mujer transformada en el pilar moral del Régimen, parecen ser el modo adecuado de la elaboración de la feminidad como sujeto actor en el entramado social, (op. cit., p. 119)

Rosa M^a Aranda, en *Boda en el infierno* (1942), que sitúa la acción al comienzo de la República, plantea en este “folletín” el periplo amoroso y vital de un marinero español (el viajero, en todo caso) que ayuda a una joven rusa (el otro bando) huida de la URSS a afincarse en nuestro país y transcurridos ocho años de matrimonio, acabada ya la Guerra, el destino hace que se reencuentre con su novia madrileña (el primer amor).

Otras escritoras son además guionistas de cine y de radio, como Luisa Alberca, Dora Sedano, *Mercaderes de sangre* (1945) y también hace sus pinitos la primera Josefina Aldecoa, quien en 1954 escribe un guión cinematográfico con Ignacio Aldecoa, *Cuatro esquinas*, que publica la editorial del SEU.

Como apunta Rodríguez-Puértolas (2008) el elenco de novelistas de transición entre un estilo de alineamiento con el fascismo y el género rosa que triunfó decididamente durante los primeros quince años de la posguerra, debe incluir a Liberata Masoliver; escritora y dramaturga que en sus tiempos de la Sección Femenina escribirá varias

novelas menores de temática colonial, tales como *Effún* (1855) y *Selva negra, selva verde* (1959) en la que se mezclan elementos folletinescos y una glosa racista y despectiva dirigida al pueblo abisinio que pretende su independencia de la gran Italia. Y ya en la década de los 60 con *El rebelde* y *Barcelona en llamas* retorna a sus recuerdos más sesgados, en clave de esperpento, sobre los desmanes que los comunistas cometieron durante la Guerra Civil. En esa misma línea obsesiva y delirante compone su novela *Fohen* (1948 y 1957) Mercedes Salisachs, que representa el pensamiento de una burguesía catalana ultraconservadora aunque no por ello adscrita al ideario falangista, y de la que nos ocuparemos un poco más adelante.

Una novelista peculiar, a la que se llegó a comparar con E. Pardo Bazán, pero hoy prácticamente desaparecida de cualquier catálogo, es Elisabeth Mulder, reseñada con verdadero acierto por R. Arias Careaga (2005)¹⁷⁹ en su ensayo sobre escritoras de la España franquista. Después de la guerra, la novelista publica *Preludio a la muerte* (1941) y al año siguiente, *Crepúsculo de una ninfa*, en las que como si de un mismo hilo narrativo se tratara, analiza situaciones límites de la protagonista en un arco que va desde la consideración del suicidio (aunque enmascarado para eludir la censura) hasta la resignación final. De 1944, *El hombre que acabó en la isla*, y tres años después, tras un interludio dedicado a la novela corta, escribe *Alba Grey* dentro de la novela rosa “a lo Icaza”, en donde se recrea la vida regalada de un grupo de aristócratas que rodean a la protagonista, quien también se consume en el fuego de un amor pasional y destructivo.

Una década después de haber empezado a escribir, en 1953, E. Mulder publica *El vendedor de vidas*, cuyo telón de fondo es el arrabal de la Barcelona de la posguerra, de la que tanto hablará Carmen Laforet, y relata las vivencias de un hombre con capacidad para predecir el tiempo que le queda para que llegue su propia muerte. En 1958 se cifra su última novela, *Luna de las máscaras*, en la que los múltiples personajes improvisan su propia circunstancia vital como voces en un canto polifónico.

La obra de esta autora es ajena también a las corrientes literarias de posguerra: ni encaja plenamente en la novela rosa ni en el tremendismo de los años cuarenta. Sus características principales hay que buscarlas en los restos de las literaturas de los años veinte, las vanguardias, el novecentismo e incluso el decadentismo modernista, rasgos a los que se

sumará después “un cierto neorrealismo teñido de lirismo”, en palabras de María del Mar Mañas Martínez (Arias Careaga, p. 125).

En paralelo a esta variante temática de la novela sentimental de cuño popular, se impone mencionar, en la primera posguerra, un tipo de novelistas cuya novela larga está en la cabecera de otro vagón editorial, el de los premios literarios merecidos, en el que viajan Carmen Laforet, Eulalia Galvarriato o Carmen Conde. De esta interesante poeta, ganadora del Premio Internacional de Poesía Simón Bolívar 1954 por *Vivientes de los siglos*, dramaturga, cuentista y ensayista, además de una de las primeras académicas, destaca en su narrativa, *En manos del silencio*, de 1950. La crítica literaria ha destacado una innovadora técnica narrativa en la construcción de acciones a partir del diálogo, o la combinación del monólogo y el uso del medio epistolar para introducir situaciones sin la participación del narrador. Tres años después, recibe el premio “Elisenda de Montcada” por *Las oscuras raíces* (Barcelona: Garbo, 1953). Influida por el montaje cinematográfico del cine norteamericano (*Rebeca* (1938), de Daphne du Murier, usará este recurso narrativo –también presente en *Rashomon* (1950) de Akira Kurosawa– para explorar las diferentes vivencias de sus personajes desde su exclusivo punto de vista.

Otras obras celebradas de esta insigne cartagenera son *Vidas contra su espejo*. (Madrid, Alhambra, 1945), *Cartas a Katherine Mansfield*. (Barcelona, Doncel, 1948). *En manos del silencio*, (Barcelona: José Janés, 1950) o *Cobre* (Madrid, Estades Artes Gráficas, 1954). En los años 60 continuará su producción poética y ensayística, participando en la elaboración de guiones para la televisión.

Eulalia Galvarriato fue traductora excelente de algunos cuentos de R.L. Stevenson y de la obra del poeta San Juan de la Cruz, dictó conferencias pero sólo se conservan indicios de “Una tragicomedia de Lope, Lo fingido verdadero” y es la fiel colaboradora de los proyectos de investigación de su marido, el poeta Dámaso Añonso, primero en Nueva York a donde le sigue, como de nuevo en Madrid, capital en la que el matrimonio fija su residencia. Se la tiene por una cuentista sutil y ágil, su depurado lirismo en el estudio de personajes femeninos la aúna con la Carmen Conde de *Vidas contra un espejo* (1944). Finalista del Premio Nadal en 1946 por su novela *Cinco sombras*, que sin embargo recibió J. M^a Gironella. En 1954 obtiene el premio de Adaptaciones Cinematográficas por la adaptación para el cine de la novela *Raíces bajo el agua*.

Según criterio de R. Gullón, que se recoge en “la novela española de 1939 a 1953”: “La novela de esta década sigue dos direcciones opuestas el neorrealismo áspero y amargo y el intimismo poético; por uno y otro lado se llega a la novela psicológica, pues tan estudio de almas es el *Pascual Duarte* como las *Cinco sombras* que Eulalia Galvarriato hizo soñar en torno a un costurero.” (M. Baquero Goyanes, 1955, pp. 81-95)

Ha sido calificada en alguna ocasión como “novela lírica”. A pesar del asfixiante mundo de sus personajes femeninos –las cinco hermanas enclaustradas en un caserón que han heredado en el norte de España– y de su destino frustrado por el autoritarismo paterno, un relato que habla de la ternura y de la amistad que estas traban con Diego. Son los recuerdos de este personaje, los objetos que puebla la sala de estar, las charlas y el silencio en torno a ese costurero que los reúne los evocados y, por tanto, los que articularán todo el relato.

Vicente Aleixandre, gran amigo de Galvarriato, señaló en una reseña que quizá la clave de este relato sea el tiempo con mayúsculas; un elemento que presidirá la mayor parte de los análisis críticos y de las reseñas que se refieran a la narrativa en femenino de la década de los 50. La vida doméstica y sentimental de cinco hermanas en torno a su costurero puede, quizás, constituir un tema poco conveniente en un mundo que ha sufrido el horror de la guerra, como comenta acertadamente E. Irizarry en su ensayo sobre la narrativa de posguerra.¹⁸⁰

Diego se hace su amigo y confidente y en su identificación con el mundo cerrado de estas mujeres padece con ellas una serie de desgracias. “Los sentimientos, apenas expresados y aún inexpresivos, impiden la comunicación entre las hermanas y entre Rosario y Diego. Julia, cuya función de confidente de Diego en la novela es la de representar al lector y orientar sus reacciones, percibe las frustraciones que acompañan las relaciones humanas y las refleja en las hojas de su diario: Somos unos para otros como figuras de cera, que andan y se mueven, sin amor, sin alma, sin ser” (pp 121-122)

En la literatura española –indica Irizarry– el tema de mujeres secuestradas por la voluntad de sus padres tiene un precedente y hasta posiblemente un referente en la obra teatral de García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, escrito en vísperas de la guerra del 36. “En *Cinco sombras*, la dominación de los padres es tan arbitraria como la de la propia Bernarda Alba, y sus equivalencias son posiblemente tan simbólicas como las del drama lorquiano y han de ser leídas en clave socio-política”.

Entre las novelas más documentales de este periodo histórico y cuyo influjo en la literatura posterior es más reseñable cabe referirse singularmente a la premiada *Nada* (1945), de Carmen Laforet. Como ha analizado con brillantez, J.W. Kronik (2009), la novela “nos invita a la investigación de su significado por vía de sus códigos estructurales (...) La inutilidad del desplazamiento dinámico, del esfuerzo vital (...) hace eco de las declaraciones existenciales de creaciones literarias que van desde Dostoievski a Mann y Camus (...) Con el paso de los años, la fragmentación estructural y el asalto al lenguaje llegan a ser las señas de identidad de la narrativa hispánica por los dos lados del Atlántico.” (Kronik J.W. 2009, p.195 y ss.)¹⁸¹

Me parecía que de nada vale correr si siempre ha de irse por el mismo camino, cerrado, de nuestra personalidad. Unos seres nacen para vivir, otros para trabajar, otros para mirar la vida. Yo tenía un pequeño y ruin papel de espectadora. Imposible salirme de él. Imposible libertarme" (Kronik J.W. 2009,p. 229).

La narradora se identifica con la autora misma en el reiterado contacto con el germen de la angustia vital que siente en ese viaje iniciático (la joven universitaria, la escritora novel) que expresa en un goteo de sinónimos de lo asfixiante. La vista de las ruinas de nuestro país y de sus gentes se agolpa en la casa de la calle de Arribau (Román, Juan y Gloria, la tía Angustias y la abuela...) el olor agrio de suciedad de las calles se confunde con el hedor rancio de los cuartos sin ventilar, de la paupérrima cocina; el tacto húmedo y pegajoso que deja en la piel el mar grisáceo de una Barcelona a la que hiere la luz en verano y oscurece la bruma en invierno, tiene su equivalente en la atmósfera densa, sensualmente desesperada de las caricias saladas de los amantes, pero también de los violentos golpes de sangre que recibe Gloria. El lector oye el jadeo sofocado, los bostezos y los suspiros, los gritos y los lamentos continuos que dan voz al relato de esta cuerda de presos. El hacinamiento de los objetos de la calle de Arribau halla su perfecta simetría en la “yuxtaposición” de las vidas enclaustradas de sus habitantes, hasta de los anónimos que cruzan la ciudad, y donde tampoco queda a salvo la familia de Ena a pesar de su posición social privilegiada.

“El lector se contagia de sus sensaciones a través de la riqueza metafórica de su prosa. Al mismo tiempo, *Nada* es la historia de un intento de evadirse de unas estructuras asfixiantes.” (p. 190)

En cada pasaje converge su mundo interior y la atmósfera que envuelve a Andrea en un permanente juego de espejos; Barcelona es el puerto de llegada y el Madrid mesetario, la estación final de un “final ilusorio”. *Nada* es el grito de una generación que se ahoga en un país que enterraba a los que pensaban por su cuenta.

“La palabra sofocante aparece con tanta frecuencia en *Nada* que se convierte en el *leitmotiv* principal de la novela”. El hispanista de la Universidad de Cornell, J.W. Kronik, cita a este respecto un pasaje justificativo de la 10ª edición de 1954 de la novela de Carmen Laforet, cuya materia, en su opinión, es el “entonces”.

Los paseos de Andrea por las calles de Barcelona, sus contactos con la universidad, sus escapes a la casa de su amiga Ena o las fiestas y excursiones, todo se cristaliza en la experiencia de la nada. (p. 201)

S. E. Schwyter (1983) habla incluso de una mística de lo masculino, de la revelación de una identidad hermafrodita en que tanto el hombre como la mujer comparten rasgos positivos y negativos, y en la que se rastrean atracciones físicas poderosas independientemente del sexo.

El final de la historia está cargado de posibilidades pues sólo cierra el episodio narrado de sus primeras experiencia de juventud en Barcelona; en opinión de Schwyter, el regreso a Madrid supondrá, hipotéticamente. el inicio de una nueva vida para Andrea, desvinculada ya de los hombres de su pasado y sostenida en los lazos de su amistad con Ena, un pilar robustecido tras la crisis que se abre a causa de su relación con Román.

“En los modelos de matrimonio que aquí aparecen, tanto el tradicional de los padres de Ena como el romántico de Juan y Gloria, se acaba destruyendo la ternura que vincula a dos seres humanos, aunque se resuelve *modernamente* a través de la unión de Ena y Jaime, basada en la libertad que él le concede de descubrirse a sí misma y de escoger su propia forma de vida. Antes de que esa unión se efectuara, sin embargo, ella debió

experimentar el desasosiego de la atracción demoledora por Román y rechazar así la mística masculina, que resulta tan atractiva y peligrosa para la mujer”. (pp. 85-93)

La crítica literaria, fuera y dentro de nuestro país, ha analizado el premio Nadal concedido a una escritora joven, sólo 23 años, desde diferentes perspectivas a parte de la más extendida en su momento que la situaba dentro de la estética del Tremendismo y efectuaba ciertos paralelismos con *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela. Asimismo, ha sido analizada dentro de los parámetros del existencialismo, como la aquí mencionada de S.E. Schyfter, y desde la estética del neorromance de la novela contemporánea por D. W. Foster; concluyéndose que el modo de pintar los acontecimientos pasados, sin aludir expresamente a vencedores y vencidos, es ya un “yo acuso” por las consecuencias futuras con las que hubo de lidiar su generación de la que sus relatos son la piel misma de esa España. Con este modo de narrar sin glosa moral, Carmen Laforet consigue aunar impresiones entre la visión de los escritores, intelectuales y críticos del exilio –el propio J.R. Jiménez– como de aquellos que se quedaron como M. Delibes, quien se expresa de este modo en relación con su lectura del Premio Nadal:

Carmen Laforet, proponiéndoselo o no, ha trazado en *Nada* un cuadro acabado de las circunstancias que se aunaron en España en 1936 hasta degenerar en un duelo fratricida. Me refiero ante todo al esbozo de estas mentalidades atrincheradas en “su verdad”, reacias a todo intento de conciliación. Desde este punto de vista, *Nada* me parece un símbolo.

(*La Guerra Civil en una novela*, p. 163)

Por otro lado, el premio Nadal a esta escritora fue un acicate para otras noveles que también presentaron sus relatos y, sobre todo, los concibieron impulsando así la escritura femenina. Este premio le llegó posteriormente a tantas otras novelistas durante la posguerra, tales como Elena Quiroga (*Viento del Norte*, 1950), Dolores Medio (*Nosotros, Los Rivero*, 1952), Luisa Forellad (*Siempre en capilla*, 1953), Carmen Martín Gaité (*Entre visillos*, 1957) y Ana M^a Matute (*Primera memoria*, 1959).

En *La isla y los demonios* (1952), que se sitúa al final de la Guerra Civil, cuando un barco llega a la isla de la infancia de Carmen Laforet, Gran Canaria, se sigue el mismo

procedimiento narrativo, exento de consideraciones acerca de los motivos que llevan a sus personajes al límite de sus respectivas situaciones existenciales. Como si de un experimento social se tratase, los que deambulan por esta novela resultan ser una réplica certificada de un esquema psicológico pautado con exactitud: solteronas obsesionadas por el sexo o que ambicionan un mando en plaza para enfrentar la gran causa patria, maridos autoritarios y violentos, segundones sin espíritu que asumen la realidad como si no se tratara de su única posibilidad de estar vivos.

En la colección que ha publicado en este siglo, *La isla de los demonios*, dirigida por A. González Jerez (2005), M. D de la Fe, en su prólogo, hace referencia a la planificación editorial de Planeta para la edición de sus *Obras completas* en 1973, en el volumen I, Novelas, para aludir a los propósitos confesados por C. Laforet en relación a su segunda novela a esa edición y que la autora prologa en los siguientes términos:

“Su tema principal, aquello que me impulsó a escribirla, fue un peso que estaba en mi desde hacía muchos años: el encanto, pánico especial, luminoso, que yo vi en mi adolescencia en la isla de Gran Canaria”, (p. 5). Lo que explica, a su vez, la primera parte del título en que la isla- personaje se retrata con escrupulosas pinceladas; en lo que a refiere a *los demonios*, estos son para Laforet el lugar de las pasiones humanas. Como en *Nada* fuera Andrea la narradora que absorbe todas las miradas, en *La isla de los demonios* los personajes son la cohorte de su protagonista central, Camino, que posee una “visión” caleidoscópica, fruto de las experiencias de cada uno de los personajes con los que convive, o a quienes observa para su propio crecimiento personal. No hay juicios de valor, sino la expresión de un sentimiento de leve pena, una cierta “desilusión” por el hecho de que sus vidas se aboquen a salidas de emergencia, estén en cierto modo predestinadas desde el mismo día en que, como exiliados y apestados, desembarcaron en su *isla*.

Este modo de contar desde un cierto desarraigo de “chica rara e inconformista” que se pronuncia contra los códigos establecidos por el franquismo, como ha subrayado C. Martín Gaité, está también presente en otras autoras de los años 50. M.M. Jorge de Sande (2005), en “Apuntes sobre la novela femenina de posguerra”, lo acredita cuando enumera a los personajes femeninos creados por la pluma de Ana M^a Matute (Valba, de *Los Abel*), de Dolores Medio (Lena, de *Nosotros Los Rivero*), de Carmen Kurtz,

seudónimo de Carmen Rafael y Marés, (Victoria, de *La vieja ley*) de C. Martín Gaité (Natalia y Elvira de *Entre visillos*) o de Ana M^o Matute (Matia, de *Primera memoria*).

Por su parte, *Memorias de Leticia Valle* (1945), de Rosa Chacel, representa un paréntesis en estas “discontinuidades” de la conciencia, según acuñación de G. Sobejano (1973), en relación con las clasificaciones de la novela en la literatura contemporánea. Esta novela produce la necesaria transustanciación de la memoria, en ella Chacel, contrariando las palabras de su confesor, decidió beber agua para hacer vino más tarde. En esta autora, la reconstrucción de quién era, el hecho de un pasado de sí misma que había que indagar a cada paso, porque todo en ella es “inaudito” incluso cuando la voz proviene directamente de las incertidumbres de una niña de doce años, se convierte en memoria para todas. Chacel insistió en varias ocasiones en que esta novela no era autobiográfica, sino que pretendió hacer un retrato, y yo creo que lo consiguió. No se trata sólo de su fascinación por Ortega a través del personaje de Don Daniel, es más bien el modo en que la narradora y protagonista se crea frente a la mujer del “filósofo” y suscita en él perplejidad por el hecho de convertirse en una creadora; es asimismo las extraordinarias “privaciones” de una niña por un adulto por razones mentales, de puro carácter inquisitivo, que conforman la idea que siempre nos ha trasladado Chacel de sus propósitos vitales en todas sus obras. Una autora que pasó injustamente al exilio de la lectura como un mandato desorbitado de permanencia en los márgenes de la recepción literaria, pues esta novela tanto como *Estación de ida y vuelta*, de mimbres republicanas, pero sobre todo su obra posterior, *Sinrazón*, que se ha tildado de la mejor producida por Chacel, o *Barrio de Maravillas*, sobre sus recuerdos de los primeros años con su madre en Malasaña, en cuya escuela de La Palma cursó dibujo, no son apéndices narrativos de una escritora del exilio sino en el exilio, como ella misma reiteró.

Entre las pocas autoras de la nómina del Tremendismo consignadas por un crítico coetáneo, José Luis Cano, en el n^o 38 de la revista *Ínsula*, cabe destacar a la poeta y novelista Susana March, por *Nina* (1949), en la que la poeta publicita sus creencias de apoyo a la violencia nazi, “porque la violencia es la vida”, dirá acerca de la pasión desatada y brutal del primo del marido de la protagonista. Pero sobre todo a Rosa M^a Cajal por su novela *Juan Risco* (1948), en donde brilla por su ausencia los personajes femeninos canónicos.

En la década de los 50 se registran dos títulos relevantes *Un poco más, y primero derecha*, que se considera alineada ya con los procedimientos del realismo objetivista, que muestra una realidad sin heroísmo. La tercera citada en la anterior publicación es precisamente Ana M^a Matute con su obra *Los Abel* (1948), semifinalista del Premio Nadal de 1947. Su novelística, que ella consideró al margen de cualquier tipo de “capilla, escuela o grupo”, posee una pasión poética no siempre bien encajada debido al uso desigual y hasta desproporcionado de los recursos retóricos y expresivos, lo que ha sido objeto en ocasiones de embates críticos despiadados, aún hoy. Sus inicios, que ella sitúa en el cuarto oscuro como lugar de revelado/revelación de la luz, se expresan en este párrafo que, aunque cita, en ella no podía ser literal:

Mi infancia fue un cúmulo de terrores (...) mi vocación literaria nació durante los castigos en el cuarto oscuro de mi casa. A solas, y en total oscuridad, me inventaba cuentos y los cuentos me liberaban del miedo. Aprendí a valorar la luz de la oscuridad...”, (García Galiano, 2011, p. 6).

En 1953 *Fiesta al noroeste*, premio Café Gijón, es una novela breve en la que se aborda el cainismo, pero que se ha considerado un alegato de la inocencia perdida y de la crueldad contra los niños. *Pequeño teatro*, que obtiene el premio Planeta en 1954, once años después de haber sido escrita por Ana M^a Matute, y que nos lleva a la alegoría calderoniana del mundo como teatro, en el que los personajes son marionetas que participan en un crimen a gran escala contra todo un pueblo y en el que la protagonista acaba con su vida, ya como colofón. *Los hijos muertos*, que exigió un gran esfuerzo para la propia autora que quiere abordar, a finales de los cincuenta, las raíces de la confrontación en España y sus terribles consecuencias. Hoy diríamos que fue un ejercicio de “Memoria histórica”, un empeño que continúa ejercitándose en su trilogía, *Los mercaderes*, que queda ya al límite de los objetivos de esta tesis. Es quizá Ana M^a Matute una de esas escritoras que maneja la oposición entre su yo y un otro diverso, que no es necesariamente masculino, desde la madurez excepcional de un estilo propio; eso que se ha dado en llamar literatura “polifónica”.

Iniciada ya la década de los cincuenta será ineludible nombrar a Mercedes Formica, Elena Soriano, Elena Quiroga, Carmen Martín Gaité, Dolores Medio, Mercedes

Salisachs, Paulina Crusat o Carmen Kurtz, sin dejar atrás a las escritoras de la Novela del Sábado, tales como Josefina Carabias y Josefina de la Torre. Un tratamiento más detenido merece en este trabajo de investigación sobre las colecciones de novela breve el legado de Ángeles Villarta: editora de la colección de Novela Corta en el periodo de posguerra; escritora prestigiada del falangismo y editora del premio Fémína que reconoció expresamente la calidad literaria de escritoras de aquellas décadas.

En 1950, Mercedes Fórmica publica su novela de juventud, *Monte de Sancha*, considerada “sensacionalista” y de escaso interés en sí misma, aunque ha merecido un detenido análisis desde una perspectiva psicoanalítica, como el que aquí traemos de J. Labanyy (2009) en su artículo “La apropiación estratégica de la entrega femenina...”, vista desde la propuesta de un nuevo modelo de mujer, identificada con la militancia falangista. “En esta realidad donde todos resultan tener las manos sucias, el sueño burgués de privacidad y belleza queda destrozado. La novela termina con el fusilamiento de Margarita por un delincuente republicano, confirmando la profecía de Julia al advertir que una está metida en política, quiera o no.” *Monte de Sancha* narra los amores imposibles, en la Málaga del 36, de una joven de la colonia anglo-hispana de la Caleta, Margarita, con un joven escultor “pobre” del barrio humilde de la Trinidad, Miguel. Margarita acabará, tras un proceso dialógico, enamorándose de verdad, mientras que Miguel, un creyente de la belleza del arte, nunca podrá conseguir realizarse en razón de su procedencia social. El título hace alusión a esa zona de buen tono en la que sin embargo se produjeron violentas algaradas.

La historia enfrenta a tres tipos de mujer: Margarita, una chica frívola de la alta sociedad que vive para ser admirada por los hombres, a los que adjudica otra clase de preocupaciones que le son propias cual el interés por lo político, y Julia, que ha desarrollado la conciencia política a partir de la pérdida de su novio falangista; pero también, Inés, una persona simple que se considera inferior a Julia por el hecho de entregar su vida a su marido sin preconceptos políticos o intelectuales.

El diálogo entre ambas es un reflejo del pensamiento de la escritora, falangista de la corriente crítica, quien en pone en boca de Julia el argumento que justificará su reciente militancia: “en el conflicto social que se acerca, las mujeres morirán de todas maneras”, una profecía cumplida, pues Margarita acaba siendo fusilada también al final de este “dramón”.

La novela muestra el modo en que la mayoría de las chicas no son capaces de comprender a sus novios militantes, y mucho menos a Julia que critican por hablar “como un hombre” (Fórmica 1950, 59). “Cada uno de nosotros de quien primero tiene que huir es de su propia familia. Nuestro ambiente no desea cambiar sino conservarse. Conservarse es su palabra favorita” (Fórmica 1950, 61-62). Estas declaraciones son fruto de la experiencia penosa de la separación de sus padres que la inclinó a meditar sobre la necesidad de casarse por amor pero desde una posición de autonomía económica. Había dicho que la ley de divorcio, decretada en 1932, no era la verdadera salida para las mujeres, que no eran bien tratadas por el derecho privado, pues con ella no se daba “solución a un problema entre seres civilizados, sino (que era) el triunfo del más fuerte protegido por la ley.” (Formica, *Visto y vivido, 1931-1937*, p. 166). Su infancia y adolescencia fue la de una niña burguesa criada en un ambiente familia en el que se respiraba con dificultad los nuevos aires republicanos. Dividida entre dos mundos, el conservador de la sociedad andaluza que veía con malos ojos que una alumna del Sagrado Corazón fuese a la Universidad, y el de las lecciones magistrales de Ramón Carande o la relación con María de Maeztu en el ambiente universitario.

Estas primeras novelas fueron sólo un anticipo de lo que más tarde podría dar de sí la escritora que llevaba dentro con la publicación de *La ciudad perdida* (1951). Su biografía tiene mucho que ver con esos inicios literarios; Fórmica, ya abogada, comienza a ejercer en ese año de 1950 en el Instituto de Estudios Políticos, donde, a petición de Pilar Primo de Rivera, redactó un texto sobre los derechos profesionales de la mujer, que fue confiscada, pero que una década después fue manipulada por la dirigente y presentada como iniciativa particular. Fórmica inició una campaña a favor de la reforma de los derechos de la mujer casada, que desarrolla en la novela, *A instancia de parte* (1955). En 1952 colabora como periodista en el diario ABC y se ocupa de un caso de malos tratos sobre el que publica un artículo, “El domicilio conyugal”:

Nuestro Código Civil tan injusto con las mujeres en la mayoría de sus instituciones, no podía hacer una excepción con la esposa, y la casada que se ve en trance de pedir la separación (...) ha de pasar por el previo depósito (...) y el juez le entregará o no le entregará los hijos (...) pero lo que ningún magistrado sentenciará es que sea la esposa la que

permanezca en el domicilio común y sea el marido culpable el que lo abandone (...), (ABC, 7 noviembre de 1953, p. 12).

Según ha analizado C. Guijarro Cazorla (2008) “en *Instancia de parte*, Fórmica emplea la técnica narrativa de la perspectiva múltiple. (...) De este modo nos presenta el tema del adulterio desde seis diferentes puntos de vista: el del esposo adúltero (Julián), el marido engañado y que no denuncia a la esposa (Chano), la esposa falsamente acusada de adulterio (Aurelia), la esposa adúltera que no ha sido denunciada por su esposo (Esperanza), la que sí fue denunciada y por lo tanto cumple condena (Fuensanta), la manceba o amante del esposo adúltero (Bárbara). (...) Toda la novela está construida en una serie de oposiciones binarias: hombre/mujer; culpable/inocente, marido fiel/marido adúltero, esposa fiel/esposa adúltera, a partir de las cuales se desarrollan los conflictos y se exponen las contradicciones y complejidades de la naturaleza humana, las leyes, y las tradiciones y usos”.

Aunque aquí lo que nos concierne es su contribución a la novelística de la posguerra española, *La ciudad perdida* (1951) escenifica el Madrid de después de la guerra, al que viaja un activista de izquierdas, Rafa, intenta, sin conseguirlo, realizar un atentado, y se enreda amorosamente con una aristócrata de ideología opuesta a sus afanes. Todo transcurre en el Parque del Retiro en el personaje principal, impulsado por un deseo instintivo hacia una joven viuda, María, está a punto de cometer una violación que finalmente no se consuma por un problema de conciencia. El amor sobrevenido entre ellos dos, mientras se estrecha el cerco policial sobre Rafa, provocará la decisión de María de salvar su alma matándole ella misma ante la posibilidad cierta de que este se suicidara y arder eternamente en el fuego del infierno. La historia se inicia “in media res” y los capítulos posteriores explican las acciones del personaje masculino central y el brusco desenlace de su muerte. Aunque está tramada para pasar la censura, lo cierto es que el retrato que se hace del personaje masculino se aleja de los tintes maniqueos hondamente negativos con que, desde la literatura falangista, se esbozaba siniestramente la imagen de los republicanos.

Las referencias que muchas de estas autoras nos han trasladado a partir de sus Memorias son una fuente documental de primera mano, más allá de las taxonomías de la crítica literaria y de la labor arqueológica de los estudios académicos. Si durante la II República se registran las de María Lejárraga, Clara Campoamor o la condesa de

Campo Alange; en la posguerra, Carmen Conde (1986,1991) publica en tres volúmenes una primera entrega, acerca de la Guerra Civil, que tituló poéticamente, *Por el camino, viendo sus orillas*, reservando a la segunda sus evocaciones sobre su estancia norteafricana, *Empezando la vida (Memorias de una infancia en Marruecos: 1914-1920)*, con la amplitud que da este género –memoria o diario– junto a las reflexiones ordenadas del discurso ensayístico al modo de Rosa Chacel o de María Zambrano. La lista es bastante más amplia de lo que normalmente se supone, en base al lugar común de que en España no existe una inclinación reseñable a la autobiografía entre las autoras contemporáneas. En opinión de J. Romera Castillo (1991) esta afirmación es gratuita si nos atenemos a las fuentes, pues además de las memorias de la académica, ya mencionada, se encuentran “las de Elena Soriano (1985) quien ofrece el testimonio de una madre ante el problema de un hijo drogadicto; Mercedes Fórmica Corsi (1982 y 1984) que describe sus primeros años en el sur de España y recuerdos posteriores; Dolores Medio-Tuya (1980, 1990 y 1991) que publica diversas partes de sus memorias; Mercedes Salisachs (1981) realiza un análisis de parte de su vida; Carmen Martín Gaité (1989) recrea pasajes de su infancia”.¹⁸²

Esta suerte de Memoria refleja lo que fueron en tiempo real y la que quisieron contarnos en carne viva sin adscripciones a los marbetes que los estudiosos ponen a sus obras analizadas fragmento a fragmento. Así pues, este género de escritura íntima posee la virtud de su totalidad. Dolores Medio en sus memorias, como *Cuadernos madrileños* y *En el viejo desván*, se nos presenta como mujer bohemia y de mente abierta ajena al estereotipo de la mujer ideal de la Falange, pues ni se casó ni tuvo hijos y se guió por sus propios intereses creativos en correspondencia con su esencial espíritu solidario.. En las creaciones literarias de Dolores Medio como en la de tantas otras autoras de la posguerra prevalece una dialéctica entre lo que la sociedad les exigía y sus propios afanes; en todo caso, creo que se trata, en mayor medida, de una reflexión sobre lo que le rodeaba más que sobre la realización de sus aspiraciones personales. Las memorias son autobiográficas, no necesariamente lo es la producción literaria. Este reflejo del pensamiento libre y especulativo nace de una puntuación singular de los acontecimientos que ha experimentado, pero no como evocación sistemática de lo sucedido en el pasado, sino más bien de lo sentido que se registra como inasible y hasta impropio cuando se hace escritura.

Además, como ha referido A.M. Poelen (2010) en relación con las novelas de Dolores Medio: “la sociedad cambiante también está representada a través de la oposición entre los personajes principales de cada obra, símbolos de los valores tradicionales y modernos, lo cual se hace tangible sobre todo en *El pez sigue flotando* y *Bibiana*”, pero no se trata de obras aisladas, sino que “la pequeña Lena, personaje principal de *Nosotros, los Rivero*, reaparece como mujer adulta en *El pez sigue flotando*.”

En esta novela de 1959 sobre un personaje colectivo –una España desesperanzada– que se compone de fragmentos de las vicisitudes de sus personajes, Dolores Medio aborda la imposibilidad de hallar el amor u otro bien espiritual para seguir adelante, más allá del imperativo de lo cotidiano, que sólo a algunos les permite flotar y sobrevivir.

Adscrita al realismo social por los estudiosos de su obra, especialmente por Margaret E W Jones, Dolores Medio prefiere documentar la vida cotidiana de la clase media baja, retratada como microcosmos de la sociedad española. *Nina*, “cuento que tematiza una serie habitual en la escritora: la sociedad voraz, y el ser humano como víctima”, ganó el premio Concha Espina en el año 45. Más tarde, *Nosotros, los Rivero*, que mereció el Premio Nadal en 1952, tiene ciertos rasgos de un realismo sin pretensiones de estilo, salvo la analepsis, mecanismo narrativo funcional a este relato pues se trata de la evocación de las experiencias de Lena Rivero, la protagonista central y la única superviviente de esta enorme tragedia cuando por fin llega a Oviedo convertida en una escritora prometedora. Asimismo la novela podría inscribirse en una suerte de naturalismo en la medida en que explora el efecto de la herencia y del ambiente sobre los personajes. El hecho de que fuera premiada con un galardón tan prestigioso mereció también críticas adversas relativas al exceso de sentimentalismo de la autora, que repite aquí el esquema habitual de la novela de familia, cuyos sucesos son contados por esta adolescente. El contexto de la represión de 1934 en la capital asturiana no tiene el verdadero alcance sociológico de acontecimiento que se empeña en darle la autora, sino que se consigna como asunto de alcance local dentro del entramado de esta novela. Casi un lustro después Dolores Medio se interesa por los problemas de vivienda en un país donde las familias se hacinaban en pocos metros cuadrados, y al fin lo enfrenta en *Funcionario público*, aunque la denuncia de esta situación sumamente cruda en la vida real queda, en parte, encubierta por la descripción del amor apasionado que siente un hombre casado, Pablo, por una prostituta, una “nueva Dulcinea”. La obligada separación matrimonial a la que se enfrenta esta pareja real no contempla una salida

adecuada, autónoma, para la sufriente Teresa, que termina abandonando a su marido debido precisamente a la escasez económica y emocional que prima en su vida de casados

Por su parte, Elena Soriano, quien hubo de enfrentarse a la censura gubernamental por la crítica explícita a los modos en que se educaba a las mujeres bajo el Régimen, aborda con fuerza el relato de los hechos de la Guerra en tres obras: *Caza menor*, *La playa de los locos* y *Medea*, pero los asuntos históricos están en un primer plano tan sólo en su novela, *Caza menor*, en la que se describen los enfrentamientos habidos en el seno de una familia, símbolo de la guerra fratricida, que se produce también entre clases sociales, conducentes al asesinato al inicio de la revolución. Se han visto concomitancias entre esta novela y la trama de *Los hermanos Karamazov*, de Dostoievski, sin que este paralelismo pueda establecerse en el nivel de calidad literaria, sino más bien en el reconocimiento del “oficio” que demuestra Soriano en el ritmo narrativo demorado que le permite al lector impregnarse de la atmósfera de odio que envuelve a sus personajes masculinos, permitiendo justificar el desenlace final de homicidio. En *Conversación con Elena Soriano* (1989), publicada por C. Alborg en la Revista de estudios hispánicos, la autora reconoce en su estilo y técnica narrativa el crisol de influencias de autores europeos, desde el realismo ruso hasta el surrealismo, y se muestra partidaria del “mestizaje” y de la síntesis compleja de todas ellas.

En *Caza menor*, el acoso sexual que recibe la mujer del hermano pequeño está presente también en esta violenta relación familiar, con reminiscencias del Génesis, en la que el conflicto acaba decantando en una única salida vital, la de la incorporación del superviviente a las filas de la Falange. Según se registra en el prólogo a la novela, de C. Alborg (Castalia, 1992), la autora le aseguró que el director de cine, Carlos Saura, había plagiado bastantes fragmentos de esta novela para filmar, en 1972, *Ana y los lobos*; un asunto que tanto Saura como su guionista, R. Azcona, reconocieron.

Pero no corrió la misma suerte la trilogía *Mujer y hombre*, (1955) cuyo primer volumen, *La playa de los locos*, fue censurado y más tarde reeditado ganando interés para la crítica en los años 60, en la que la autora vuelve a publicar y dirige, a su vez, la revista Urogallo. La censura franquista, que siempre la vigiló de cerca, por considerarla inclinada a las desfachateces de los “rojos”, no consideró pertinente la difusión de una obra que atentaba contra los valores femeninos hegemónicos al tratar explícitamente la sexualidad en la pareja. Se trata, esta vez sí, de un relato psicológico arrebatador en el

que el punto de vista femenino evolucionado, el de una mujer liberal de hondas raíces republicanas, está en el punto de mira para evaluar el contraste que se produce en la expresión de sus deseos sexuales respecto a la limitada respuesta de su marido educado en el asalto instintivo legitimado y más tarde en la represión y la indiferencia. Los conflictos en la pareja por la insatisfacción de su vida emocional y sexual producirá en el personaje femenino, en su edad madura, el dolor íntimo por no poder atraerlo nuevamente, por la pérdida y el abandono. Situada en el mismo momento en que estalla la Guerra Civil, Él irá al frente con sus compañeros y ya no regresará, mientras que ella esperará consumida su regreso recluida en un exilio permanente, que es físico y emocional a la vez.

Mi novela *La playa de los locos* jamás consiguió la tarjeta de autorización para imprimirse legalmente. Fue rechazada en su totalidad, de principio a fin, a pesar de que recurrí a todos los medios a mi alcance para salvarla, en un absurdo forcejeo solitario con invisibles enemigos en todos los escalones jerárquicos del Ministerio de Información y Turismo, a lo largo de casi un año; mientras, en mí se formaba y crecía un “complejo” de culpabilidad, de humillación, persecución y de impotencia, realmente kafkiano; (...) Lo cierto es que el de *La playa de los locos* me hizo daños irreparables de todo orden: su edición carente de difusión y propaganda, repercutió sobre la trilogía entera y anuló sus perspectivas comerciales y mi incipiente actividad novelística. Pero lo más importante de aquella derrota es que me dejó, por mucho tiempo, destrozada y acobardada moralmente, sin estímulo para proseguir mi labor literaria (...) presa del “complejo” psicológico antes señalado, en el que llegué a sufrir graves crisis depresivas, hasta con ideas suicidas, pues aún era yo lo bastante joven e ingenua para pensar que un escritor que no puede existir ante los demás como tal, ya está muerto esencialmente. (*Treinta años después*, 2ª ed. pp. 8-9)

El segundo volumen, *Espejismos* volverá sobre sus pasos, pero esta vez las desavenencias conyugales se relatan a través de una voz, la del narrador, en un tono

intimista y acallado desde ambos lados. Las relaciones extraconyugales con una joven y el regreso al hogar de la mujer legítima, ya curada, funciona como un antídoto contra la felicidad revivida en esa segunda oportunidad que las leyes civiles le han concedido exclusivamente al adúltero. La vida es, según la experiencia de la mujer, un “valle de lágrimas”. La tercera, *Medea*, es una recreación de la tragedia griega en la que, con el mismo telón de fondo de los anteriores volúmenes, se reivindica, a través de la figura masculina, los valores tradicionales de la honestidad, el trabajo y la descendencia, como único modelo. La distorsión de la mujer madura, arpía, inmoral, está tan próxima al espíritu positivista de la “mujer maldita” que roza lo folletinesco, deviene en parodia a cerca de las bajas pasiones en la vida azarosa de una pareja de exiliados. Cada una de estas fatalidades se convierte en lección moral a lo largo de la trilogía de Elena Soriano.

183

Disconforme con la crítica literaria, que consideraba “pacata” e incapaz de ajustarse a la estética “rancia” del realismo en boga en aquella década de los 50, Elena Soriano se lamentó de su destino literario por el hecho de ser mujer y española en el tiempo de la Dictadura. Catalogada como novelista realista, S. Sanz de Villanueva descarta en su escritura un afán testimonial de lo político y considera sus temáticas realizadas sobre “concepciones humanitarias” por el tratamiento de la injusticia en personas que siendo libres se ven atenazadas por estrechos criterios morales y por el abordaje directo de los conflictos humanos “la soledad, la humillación, la frustración y la impotencia”.

Entre las novelistas españolas contemporáneas, el caso de Mercedes Salisachs es peculiar por sus tintes marcadamente fascistas renovados a lo largo de su extensa producción novelística; su producción en los años 40 es apologética y maniquea. En 1942, *Los que se quedan* es una defensa estereotipada, de los muertos del bando nacional luchando frente a “rebeldes contra la opresión y la anulación de la alegría de vivir”. La protagonista principal es una enfermera amargada, una “solterona” privada del encuentro con el amor de su vida cumplidos ya sus treinta y dos años. Su disparatada imaginación combina en esta como en sus novelas posteriores de este ciclo elementos casi hagiográficos con realidades vividas desde un discurso vindicativo y hasta vengativo. En *Fohen* sitúa a Hitler en un manicomio, pero su talante es pacificador y hasta beatífico y lo describe por contraposición a dos figuras históricas de un pasado glorioso –Jerjes y Napoleón– y escribe: “Todo él transcendía sencillez y humildad. Su meditabunda actitud resultaba edificante. Y a pesar del brillo que le rodeaba, era entre

los tres, el que destacaba más”. De nuevo, en 1957, Salisachs reedita esta novela cambiando su título por el más confuso aún de *Adán Helicóptero*. Rodríguez Puértolas (op. cit.) acredita la linealidad de su pensamiento acrítico al exponer que “en 1998 su obsesión por el *terror rojo* sigue haciendo acto de presencia en *La voz del árbol*”.

Descabellada en sus mezcladas tramas ahistóricas, combina aspiraciones filantrópicas moralistas con soluciones traídas del nacionalcatolicismo, así concluye en una de sus novelas que una España futura año 2948) vivirá el paraíso prometido, “sin enfermedades y a salvo gracias a la fe católica”. Tanto si se trata de Ibárruri (el odio irredento), de Karl Marx (la inteligencia perversa), o de George Sand (el “tonto” feminismo), todos han conducido sus vidas por derroteros equivocados (libre albedrío) pero finalmente, cada uno podrá salvarse (gracia divina) por medio del arrepentimiento de esos pecados (sacramento). En relación con los propósitos desmedidos de las que pretenden la emancipación de la mujer, Salisachs afirma que “está hecha para sentirse amparada, para apoyarse... Su condición física e intelectual le exige esa posición en la vida. (...) Una mujer bajo el influjo de su sentimiento, pierde totalmente el equilibrio. ¿Cómo dar beligerancia a unos seres que no pueden andar sin guía por el mundo?”.

Por *Una mujer llega al pueblo*, consigue el premio Ciudad de Barcelona de 1956 y es traducida a siete idiomas. Cinco de sus novelas han salido en ediciones francesas. Quedó finalista en el Planeta de 1956 con *Carretera intermedia*.

Sin embargo, el único ensayo de crítica reseñable fue el realizado por Juan Luis Alborg, en su *Hora actual de la novela española* (1962, pp. 383-404), quien glosa que por su interés en el amor o en su fracaso posee rasgos folletinescos y un cierto matiz “de película” y considera que “su valor fundamental es el de ser un verdadero testimonio social que presenta el cambio en los papeles de las clases sociales y de los sexos en la España de la posguerra”, especialmente ubicadas en la Barcelona derruida y empobrecida tras los bombardeos de la Guerra Civil. Su producción ha sido catalogada cronológicamente entre la narrativa “de ambiente rural o pueblerino”, mientras que las tres últimas presentadas al Premio Planeta se consideran “de ambiente cosmopolita o internacional”. Como ya hemos afirmado antes, su visión del mundo es anti-materialista, pues el derrumbe de los valores tradicionales ha convertido la vida conyugal en una relación insincera, cuya única vía de escape es el adulterio. Su universo narrativo está plagado de personajes de “lumpen experiencial”: hijos ilegítimos,

alcoholismo, drogas y lesbianas, cuyas vidas están abocadas a la locura y al suicidio, mientras que la bondad y los que la cultivan se refugian en los márgenes de la sociedad.

En sus primeras obras, las escritas en la década de los 50, trabaja la primera persona como confesión o memoria dirigida generalmente a algún amigo; posteriormente esa técnica prácticamente ha desaparecido – como apunta Phyllis Zatlin Boring – y entonces Salisachs incorpora perspectivas múltiples, intercalando a veces en un relato indirecto y en tercera persona, unas reflexiones en primera y entre paréntesis que resultan originales para el punto de vista.

Es precisamente Salisachs, como también lo fuera Carmen de Icaza y la misma Ángeles Villarta, representante de un estatuto aparte favorecido por su militancia, y en eso precisamente es reflejo de lo ya dicho acerca de la posición excepcional de las mujeres adscritas a la Falange, con mando en plaza o con atribuciones y valimientos, en el sentido de la apología como parte de su saber estar; ellas no se consideraban receptoras de los mismos consejos que dispensaban, pues pertenecían a otra esfera: la de las conversas. En muchas de las novelas de la posguerra, especialmente las escritas entre los años 40 y mediados de los años 50, estas escritoras de la alta burguesía, universitarias en su mayor parte, militantes, pero también funcionarias reconocidas e hijas predilectas del régimen y premiadas por la labor de difusión que realizaban, no concibieron ninguna trama literaria al margen de aquel otro destino en lo universal. Aunque en ese escenario, los escritores bailaron la misma danza. De hecho, esta autora no hace distinciones a la hora de hacer crítica literaria, poniendo en pie de igualdad a Elizabeth Mulder, Carmen de Icaza, Carmen Laforet y Julia Maura, pero también a Eduardo Marquina, Agustín de Foxá o Jardiel Poncela. Así pues lo que queda por rescatar, desde esa perspectiva de la recepción a la que también hemos aludido, tiene que ver con los procedimientos estilísticos y con el valor documental de la Novela como escritura personal.

Como muestra del desarraigo del exilio, merecen destacarse las novelas de Concha Castroviejo, quien había viajado a México después de la guerra y vuelve a España en 1949, escribiendo con posterioridad, *Vísperas del odio* (1955) y *Los que se fueron* (1957), novela esta última que relata la necesidad de salir de una situación insostenible para los que perdieron la guerra. La autora trata con realismo las escenas del guerracivilismo, pero lo hace con un envoltorio poético, sin querer renunciar a la

búsqueda de un multiperspectivismo narrativo que contribuya a equilibrar la mirada de los protagonistas de uno y otro bando, siempre desde posiciones siempre encontradas, y en la que concluye que no hay otra salida que el abandono de unas raíces definitivamente quebradas.

Fuera del lugar conquistado por la “cruzada franquista” y sus novelistas, más o menos militantes, en 1959 tropezamos con la exiliada María Teresa León que publica en ese año, *Juego limpio*; la novela es protagonizada por un sacerdote que abandona su ministerio y vive su propia historia de amor con una joven de las “Guerrillas de Teatro”, pero que se niega a colaborar con los falangistas, única salida que le quedaba para completar su fidelidad a los valores del bando que había motivado aquella vital decisión. En esa compleja encrucijada ética pierde a su novia y se retira a un convento amargado, destino último desde el que nos cuenta su trágico desenlace.

Algunas escritoras de los 40 y sobre todo de los 50 iniciaron un diálogo con la creencia generalizada sobre la mujer española: enfermera militarizada a madre y cuidadora de su hombre en la paz que propugnó el ideario falangista, fundido con el puritanismo franquista, a partir del cual se irá construyendo la novelística femenina de la posguerra. La publicitación de las carencias: la seducción activa, el placer de la sexualidad, el hecho de su feminidad dentro de la pareja, su autonomía antes y después de la elección y una vez consumada la unión, también el divorcio..., configurará un tipo de relato de lo individual – social que la acredita como narradora, pero que, además, al contar una experiencia vivida y recreada, ha generado su propio experimento, un universo propio y ahora sí, un elenco de referencias y de voces, porque ya no es hablada, sino además leída. Es posible que además hayan facilitado ese tránsito de la emancipación y de la madurez crítica, el propio bildungsromane, de los lectores, que más tarde demandarían otro tipo de literatura más individualizada. Catarsis a cuenta gotas, pero las escritoras del franquismo propusieron soluciones al modelo social que predicaba héroes y heroínas con vidas paralelas, que jamás podrían encontrarse; aunque, al parecer, no pudieron enfrentarnos a los procedimientos para crecer sin evadirse, para salir triunfante de la prueba, porque narrar “los modos” habría resultado seguramente subversivo. Así sucede con la Valba Abel, de Ana M^a Matute, o con Lena Rivero, de Dolores Medio.

Kathleen M Glenn (2002),¹⁸⁴ en su análisis de las novelistas de la posguerra española, ve en *Entre visillos*, de C. Martín Gaité (Premio Nadal de 1957) un buen ejemplo del

realismo objetivo de la década de los cincuenta. La autora siempre enfocó las problemáticas sociales en su repercusión individual. En novelas sucesivas, la colectividad y los problemas específicos de la España de la posguerra dejan paso al individuo y a las angustias de la vida contemporánea. En *Entre visillos*, lo que se relata en tercera persona, incluso por sus personajes más acabados, tiene mucho de exposición de acontecimientos, que no de análisis de los sentimientos; aún así estos personajes, en concreto, no forman parte del marco general del país que habitan: el nuevo profesor de alemán del instituto, Pablo Klein, está de paso, es un desarraigado, un observador de la descomposición social y Natalia, por su parte, intenta ser independiente y elige hacer una carrera universitaria frente a las pretensiones de su tía Concha de que busque un novio rico.

Las chicas sin novio andaban revueltas a cada principio de temporada, pendientes de los chicos que preparaban oposición de Notarías (...)

- Sí, hija, pero si te casas con un notario y tienes que pasar lo mejor de tu vida rodando por dos o tres pueblos. Cuando quieres llegar a una capital, ya estás cargada de hijos y vieja y no tienes humor de divertirse. Una paleta para toda la vida. (*Entre visillos*, 1992, p. 155)

La técnica es objetivista cual corresponde. Se trata más del país, en ese entorno provinciano durante el corto periodo que va de septiembre a diciembre, .del moldeado de las conductas y de las ambiciones de un grupo de amigos, cuyas conversaciones triviales expresaran una decisión de andar de puntillas por sus propias vidas. La incomunicación es pues la preocupación fundamental de la autora, que traslada esa inquietud del desentendimiento a sus personajes, aunque a veces se exprese como ventrilocua.

Las clases de alemán a pesar de ser mi única ocupación concreta durante el tiempo de mi estancia, las recuerdo como una música de fondo, como algo separado de la ciudad misma. Hacía todos los días el camino de ida y vuelta del Instituto. Cruzaba el patio, avanzaba hacia la fachada gris de

ventanas altas y asimétricas, subía las escaleras, pero nada de aquello me era familiar; coincidía siempre con la primera imagen que tuve de ella la tarde de mi llegada, cuando hablé con la mujer que fregaba los escalones.
(p. 197)

Dirá C. Martín Gaité que, aunque un interlocutor es imprescindible en el caso de la narración oral, el escritor puede inventar su propio oyente utópico, aunque no pueda verle, así siempre existe la posibilidad de que estés escribiendo cartas a nadie, cartas que caerán en el vacío.

El caso de la académica, Elena Quiroga, ha suscitado controversia en el ámbito de la crítica literaria que la ha analizado de manera disímil. Para una especialista en narratología, en producciones populares de la Guerra Civil y en relación con la literatura de posguerra, M. Bertrand de Muñoz (2006) juzga que su novela, *La careta*, es un hallazgo singular en la narrativa de esta década, pues introduce la “corriente de conciencia” entre sus procedimientos, un novedoso enfoque derivado de la influencia de Faulkner, Joyce o Proust que alcanza también a la temática misma de esta obra. La novela discurre por completo en un tiempo limitado, en las horas en que Moisés visita a su primo Bernardo en una cena familiar; la evocación de los sucesos ocurridos antes de la muerte de su padre, que le ocasionaron un desquiciamiento de su personalidad irreversible, y el momento presente al que se traen estos sucesos del pasado, crea un ritmo “nervioso” en este relato dramatizado. Cuando Moisés, a los doce años, tuvo las primeras revelaciones de lo que le iba a ocurrir, el país ardía en el fuego del odio y de la guerra. La muerte del padre altera de tal modo su psique que comienza a ver los rostros de los que le rodean cubiertos por caretas y tan sólo consigue volver a la normalidad bebiendo hasta el límite de la ebriedad. El “doble nivel de la personalidad es esencial en Moisés, lo acepta, su reconocimiento origina el proceso de su autodestrucción”. *La careta*, por el procedimiento técnico empleado, del pasado al presente que lo convoca, se aproxima, en opinión de Torres Bitter (2001),¹⁸⁵ a *Las olas*, de V. Woolf.

Definida por sus coetáneos como la escritora de cualidades óptimas e insuficiencias graves, de fuerza creadora y debilidad artística (Nora 1973: 121), alabada por su inquietud innovadora, su valentía para ensayar nuevas técnicas y estilos (Cano 1958: 6), Elena Quiroga, fecunda y polifacética novelista, mostró sensibilidad por el análisis

psicológico y la evolución de sus protagonistas, destacando ella misma su gran intuición hacia las personas, (Zatlin Boring 1977, p. 36).

La autora santanderina, de ascendencia aristocrática, había recibido una formación académica e intelectual impecable que le inclinó hacia las letras desde su juventud, vivida en Galicia (Valdeorras y La Coruña), una región que ilustra sus primeras obras, y Con sólo veinte años publica *La soledad sonora* (1949), en la que la protagonista femenina recrea sus experiencias vitales desde su madurez. Una vez casada, en 1950, se traslada a Madrid, donde frecuenta el círculo de intelectuales y escritores en el que se mueve su marido, futuro secretario de la Academia de la Historia, lo que le permite seguir publicando con facilidad. De ese año es precisamente la primera novela de importancia en su carrera literaria a nivel nacional, se trata de *Viento del Norte* (1950) y que recibió el prestigioso Premio Eugenio Nadal. Ambientada en un pazo gallego, la obra posee ya todos los rasgos estilísticos (lenguaje culto y escritura elegante), temáticas recurrentes (los recuerdos de infancia y adolescencia), una planificación ordenada y lineal de su trama, el estudio psicológico de sus personajes, y un tratamiento en sus primeras novelas cuasi naturalista de los ambientes por el que E. Nora la ha situado en la órbita de la narrativa de Pardo Bazán. En este periodo primero, Quiroga aún no se ha desprendido del escenario de su infancia y adolescencia en Villoria, pues tanto *Viento del Norte* como *La sangre* se sitúan en la Galicia rural y son un retrato de las clases aristocráticas, cuya agonía se perpetúa desde hacía más de medio siglo sin que esta región consiga entrar en la Modernidad; si bien, frente a la visión crítica valleinclanesca en la que prevalecen rasgos de ferocidad y barbarie, son recambiados en ambas novelas por elementos positivos. Quiroga reviste el señorío gallego de “Luces”. En *Viento del Norte*, el dueño del pazo investiga con pasión intelectual la historia de los Caminos de Santiago.

Escritora prolífica durante esta década, publicará su tercera novela, *La sangre* (1952), en la que introduce un personaje-testigo de la Naturaleza, un castaño centenario, que bajo sus ramas ve crecer a cuatro generaciones. Novela de saga familiar que ha sido relacionada por este rasgo “mágico” con la inventiva de A. Cunqueiro, aunque para otros críticos, en razón del tratamiento de su temática y de su acercamiento a la complejidad psicológica de sus múltiples personajes está más próxima a *Historia de una escalera*, de A. Buero Vallejo

En 1954 se coloca en los escaparates de las librerías de toda España, *Algo pasa en la calle*, en la que Quiroga se desprende del mundo familiar y sus vivencias para indagar en las problemáticas relaciones de una pareja que ha fracasado en el amor teniendo que romper sus vínculos matrimoniales, así como en el descubrimiento de una nueva relación para Él, que parecía predestinada. La obra ira alrededor de la muerte accidental de este profesor y el lamento evocador de dos mujeres enfrentadas a su único amor; razón por la cual ha sido calificada por Joaquín Entrambasaguas, en “Las mejores novelas contemporáneas” (1969), como antecedente de *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes. Pero no acaban aquí los paralelismos, pues su lenguaje, directo e impactante y la descripción descarnada de los violentos reproches que le dirige Esperanza a Ventura, quien la abandona para buscar el amor en brazos de su joven alumna, Presencia, encuentra ciertas raíces en el Tremendismo que había estado presente en la narrativa de los años 40. Esta novela representa además un giro en la elección de los fondos en que han discurrido las tensas situaciones que aquí se narran, acciones y reflexiones que la autora traslada al ámbito urbano, al latir descompasado de las vidas de cualquier persona anónima en una gran ciudad.

La novela mereció una reseña crítica de encomio en las páginas dominicales del Diario ABC, de 9 de enero de 1955, en su edición de la mañana, a cargo de M. Fernández Almagro, que lo publica en la columna de la derecha junto a un artículo de la premiada con el Planeta de ese año, Ana M^a Matute, bajo el título, *Pequeño teatro*. En primer lugar, el crítico agradece la verosimilitud de los hechos y el modo realista en que se plantea un asunto “de la calle”, aunque los acontecimientos se evoquen se van a representar en interiores. “Tras una puerta entornada, (...) “desgastada a base de fregados” (...) La cámara mortuoria marca el punto de referencia a todos los efectos narrativos e introspectivos de “Algo pasa en la calle” (...) Dos mujeres a medias en el tiempo (Esperanza y Presencia) dos hermanos a medias por la sangre (Ágata y Asís), dos hogares sucesivos, y sin embargo simultáneos en el choque de encontradas emociones

Opina Fernández Almagro, a cerca de los personajes, que aquel cuyos sentimientos estás más profundamente narrados es el de Presencia. “Elena Quiroga obtiene resultados de extraordinaria precisión en sus exploraciones almas adentro (...) es de subrayar la habilidad con que el relato se quiebra en el doble plano del presente y del pasado, en

alternativa de emociones que se explican recíprocamente (...) Si por determinadas matizaciones, pensamos algún momento en la novela francesa (...) Nada de eso, y menos aún de “monólogos interiores” en molde ajeno, porque “Algo pasa en la calle” es de acento muy español”.

Desde la perspectiva de análisis de Ph. Zatlin (1983), la muerte violenta de Ventura sirve de catarsis narrativa. “Ante su cuerpo pasa un determinado número de personas que evocan su convivencia con el protagonista. Sus dos mujeres y sus respectivos hijos además de Froilán, el marido de la mayor, Ágata, hija de Esperanza, y Presencia, con la que se ha casado por lo civil. Un triángulo que compone un collage acerca de la verdad sobre Ventura, tanto en el eje de la incomunicación paterno filial como en el amoroso entre esposos”. (pp. 35-42).

Flashback y perspectivismo como en la película de Kurosawa, *Rashomon*, según sostiene. Ricardo Landeira (1983).¹⁸⁶ En términos más canónicos esta resultante narrativa fue calificada por Gonzalo Sobejano –estudio de conciencia– en Novela española de nuestro tiempo (1970; p. 185.) De esta novela afirmó su autora que había pasado la censura sólo porque nadie se la leyó. Nada, salvo la arbitrariedad, cual opina Montserrat Roig en *L'auténtica* (p. 12), permitiría que esta (cuyo tema central es el divorcio) como algunas otras fueran aprobadas para su publicación.

M. Zovko¹⁸⁷ analiza la obra de E. Quiroga y la huella de sonido de sus personajes estragados por la deformación psicológica a la que han sido sometidos para ajustarse al ideal de reparto social durante el franquismo. La especialista revisa en su producción tanto como en las vivencias de Quiroga, aquel enfoque distintivo en lo pedagógico diseñado para la diferenciación de los géneros –el eje: pasividad/actividad–, promovido por la educación religiosa entre los jóvenes de la posguerra. La novelista que escribe en esta década cuestiona los pilares fundamentales de aquella rígida educación tradicional. En *La sangre* (1952), clasificada como “neonaturalista”, el atavismo y la irracionalidad, el mundo de lo tenebroso e incomprensible que ha entrado hasta la médula, especialmente en las niñas, aparece en un primer plano de esta novela de Quiroga (Nora 1973: 121). Refiriéndose al sentido de la religiosidad, femenina y masculina, nos la muestra a través de una pincelada “postural” que delata la radical concepción de su personajes en un acto obligado de adoración divina: “Las mujeres dicen “Dios” elevando los ojos, los hombres lo dicen de frente” (Quiroga 1971: 64). “Mientras el

gesto de las mujeres evidencia su sentido de impotencia y desprotección, el de los hombres muestra su seguridad e independencia. Las mujeres son educadas para abrazar la fe sin cuestionarla, mientras de los hombres se espera que se distancien de ella para que esta no entorpezca su independencia y su libertad”.

En su artículo, Zovko nos remite a *La forja* (1951) del exiliado A. Barea, en su primera versión en castellano, ambientada al igual que *Tristura* (1960) en la época de la Guerra. para confirmar que los varones, igualmente educados en la fe cristiana con rigidez durante su infancia, deben distanciarse de la aceptación de sus rígidos dogmas para hacerse adultos y mostrar entonces su disciplina militar y así construirse épicamente viriles, fuertes y autónomos. Así, mientras la Tadea de Quiroga seguirá siendo una creación sin verdadera voluntad debiendo aspirar a ser siempre el reflejo de la Gracia, el protagonista masculino de Barea es reprendido por la “voz pública” al mostrarse demasiado blando y condescendiente, “femenino” en todo caso, lo que se consideran fruto de su apego a las faldas de una mujer, su tía beata, que le había educado. Cuando el protagonista afirme que le gusta mucho la iglesia, en consideración a la inclinación que muestra su tía por los rezos y los curas, la abuela le espetará brutalmente: “¡Tú lo que eres es una marica!” (Barea 1985: 41). La educación masculina se presenta como una educación cuartelera, sin mujeres que le amparen trascurrido el periodo de crianza; ni madres, ni novias podrán ser sus interlocutoras; no deberán mentir, ni mostrar miedo o deseo de protección, porque son los hombres (y Dios es el mejor de todos los hombres) los que deben cuidar a las hembras de su familia.

La educación discriminatoria, arraigada en la sociedad, es el germen del futuro machismo en *La última corrida* (1958), a la que ya hemos aludido y en la que los personajes femeninos se presentan al lector como meras sombras del torero. Él es una construcción modelada de la virilidad española y en su mundo de esfuerzo y de valentía, los atributos arrebatados al simbólico animal serán entregados como triunfos, más o menos elocuentes y animosos, si se destinan a la amante de Manuel o a su esposa legítima, de la que está claramente aburrido.

En el resto de la novelística de E. Quiroga también se muestra la orientación de las virtudes femeninas y masculinas en direcciones opuestas. Don Enrique, tío de Álvaro en *Viento del Norte* deja claro cómo no debe comportarse un hombre: “El hombre que no gusta de la caza y las mujeres por la madrugada, y del vino a todas horas, es hombre a

medias” (Quiroga 1983: 33). En *La enferma* (1955) una obra de poco fuelle en el universo narrativo de Quiroga, el tiempo novelado es muy breve, acaso una semana, y en ella se trata del dolor íntimo de esa mujer que ha sido abandonada por *Algo* su amante. Un relato circular, en opinión de Zovko, que conecta al personaje femenino consigo mismo en una travesía física y mental. Nada puede ser cambiado ni individual ni colectivamente. Un año después, *Plácida la joven y otras narraciones*, y cuando se extinguen aquellos años de agitada actividad literaria, *La última corrida* (1958) y *Tristura* (1960), que fue galardonada con el Premio de la Crítica Catalana.

En 1953 sale a la luz la novela de Paulina Crusat, *Mundo pequeño y fingido*, que se sitúa más de un siglo atrás y en Suiza, para comunicar a través de la irrealidad de los personajes un mundo de lirismo que conecta poco con los lectores del vigente realismo social. Unos años después, un relato de la infancia hecha al modo en que un niño puede recordar, caprichosa y fragmentariamente, dando saltos de unos acontecimientos a otros sin un hilo conductor preciso. *Historia de un viaje: Aprendiz de persona* recorre las vivencias de un personaje desde principios del siglo veinte hasta la conclusión de la Primera Guerra Mundial. Lo que aquí se cuenta pretende ser un retrato de la vida real en la que la magia y los buenos deseos no se cumplen, sino los prejuicios de clase y los inconvenientes de la fortuna conspirando contra la felicidad de los que la pretenden. La tiranía de un padre que se opone a los vivos deseos de sus hijas a contraer matrimonio, como modo también de conquistar un espacio de mayor independencia... La vida con todas sus triquiñuelas.

En el año 54, Carmen Kurtz gana el Premio Ciudad de Barcelona por su primera novela, *Duermen bajo las aguas*, cuyo esquema se adscribe al que ya viene siendo habitual: un relato testimonial + narración de asuntos familiares desde la voz de una mujer joven que sale adelante sola cuidando a su hija, y que trabaja en la Prefectura auxiliando a extranjeros y a españoles exiliados. Se trata de una mujer excepcional, formada en el seno de una familia de la alta burguesía catalana, casada con un francés que ha sido movilizado en la II Guerra Mundial. Desde esta posición, Pilar reivindica su autonomía económica y moral afirmando: “No encuentro ningún goce en restregar una cazuela, en dar cera al suelo. No soy lo bastante golosa para disfrutar preparándome una buena comida. Soy más sencilla y más complicada que todo eso”. (*Duermen bajo las aguas*, p. 209) Sin embargo, se cumple en ella la vigencia del mandato moral que impide la destrucción de la conciencia al elegir el camino equivocado, el del adulterio en este

caso. La novela pasó la censura, pero no hubo la misma suerte con su segunda obra, *La vieja ley*, cuya publicación es suspendida por la censura que considera que ataca la moral en diferentes fragmentos, alegando que se trata del: “relato de una inocente pero amoral jovencita de 20 años cuyos pormenores y sucesivas caídas son luego narrados por ella misma en una carta que dirige a uno de sus enamorados antes de marchar a América.” (Transcripción del expediente número 3633-55. L)

Ciertamente esta autora, como algunas otras de su promoción, incorporaron a sus tramas la realidad que vivían en su entorno, denunciando el limitado alcance del Código civil en lo relacionado con los derechos de la mujer, y eludiendo como pudieron la censura administrativa del franquismo. En opinión de Montejo Gurruchaga (2006), en un artículo sobre el compromiso de denuncia social adquirido por esta autora a través de sus novelas, admite que, a pesar de que había publicado historias de calidad literaria reeditadas en su mayor parte, no ha merecido la atención detenida de la crítica por lo que su producción narrativa se ha visto inmersa en un silencio cómplice.

(C. Kurtz) no retrocede en sus críticas a los convencionalismos sociales, religiosos, sexuales, que lastran y coartan la libertad de las mujeres, muestra su osadía en el tratamiento de temas como el divorcio, el aborto, el suicidio, en la denuncia de las profundas carencias que padecen – sostenidas y alimentadas socialmente–, en la falta de libertad, de independencia, de formación, que anulan sus perspectivas futuras. Este escenario las obliga a asumir el papel que la sociedad les asigna, que las desautoriza y subyuga. (C. Montejo Gurruchaga, pp. 407-415)

Dos años después se publica *El desconocido*, que resume bien la idea del encuentro de un matrimonio tras un largo y forzoso periodo de separación, casi doce años en que el hombre ha permanecido fuera del país viviendo en las peores condiciones a causa de su vínculo con la División Azul. Al examen de las reacciones de desapego y extrañeza de la mujer, que sin embargo está obligada al débito conyugal dedica Kurtz el desarrollo del grueso de la novela, añadiendo una dosis de morbosidad al cruzar la trama con los sentimientos amorosos del cuñado. Estas subtramas que se derivan del gusto por el

retorcimiento de lo sentimental son funcionales a un conflicto, cuya intensidad está previamente desleída por un desenlace predestinado aunque absurdo. Se trataba de remachar el orden moral establecido, el que debía prevalecer por encima de todo capricho del destino e incluso sobre la lógica de los acontecimientos. Casi podría decirse que las historias más celebradas del Régimen, como esta misma que recibió el premio Planeta, se sustentan sobre un modelo de relato hagiográfico en el que los personajes, que vencen las tentaciones diabólicas del sexo o del desorden conyugal, triunfan sobre el pecado mortal santificándose.

Otros títulos posteriores de esta misma década de los 50 son *Detrás de la piedra* o *Entre dos oscuridades*, pero todas ellas siguen un esquema similar cuyo final es redentorista, tanto si se trata de los avatares de una joven o sobre las vicisitudes de un ladrón que tras su paso por la cárcel se rehabilita. Estos desenlaces pudieron ser estratagemas para sortear la censura administrativa y eclesiástica, o quizá Kurtz quiso seguir escribiendo dentro de un país que no aceptaba las trasgresiones explícitas y cuyos críticos –como ella misma declaró en diversas entrevistas- necesitaban viajar más y conocer otros universos literarios menos encorsetados.

Otras dos novelista españolas sitúan la acción en Inglaterra: Mercedes Sáenz Alonso y M^a Luisa Forrellad. La escritora catalana gana el premio Nadal de 1953 con *Siempre en capilla*, que cuenta las vicisitudes de dos médicos y un químico sin experiencia profesional: Leonard, Jasper y Alexander, quienes deben enfrentarse a una epidemia de difteria virulenta que se extiende por los suburbios del Londres de finales del s. XIX. No existe tratamiento médico para la enfermedad, por lo que Jasper, siguiendo lo descubierto por Pasteur, está desarrollando una vacuna que no se atreve a probar en seres humanos. La comisión de un inesperado asesinato precipitará los acontecimientos. La novela, que ha sido calificada de postgótica y encasillada en el “realismo social” de manera generalizadora y poco convincente, no reivindica en ningún momento soluciones a los problemas sociales que, sin embargo, sabe mostrarnos esta joven autora de veintiséis años. Narrada en primera persona, su voz interpela frecuentemente al lector, un recurso “manierista” más utilizado en la novela decimonónica que a la de este periodo de mediados del siglo XX; sus personajes están bien contruidos y los diálogos tienen ritmo, las descripciones del Londres obrero son precisas y abunda la documentación técnica sobre medicina, pero, en mi opinión, no se trata de una novela excelente.

Por su parte, Mercedes Saénz Alonso, la escritora donostiarra y profesora de arte y literatura, se inició en el periodismo el año 37, desempeñando la función de corresponsal de RNE; su enérgica vitalidad la desempeñó también en la dirección de programas radiofónicos, conferencias sobre diversos temas, entre los que destaca el “donjuanismo”, realización de cursos de verano, viajes e investigaciones sobre su doble especialidad. A mediados de los 40 sale a la calle, *Altas esferas* (1947) y enseguida, la novela que la dio a conocer, *Bajos fondos* (1948), ambientado también en Londres, en la que deja de lado cualquier enfoque moral para centrarse en el análisis de la condición humana, sus imperativos vitales, sus impulsos y deseos llevados al extremo, para mostrar en una variedad de personajes, vecinos de un mismo inmueble, los derroteros a que les conducen sus decisiones, pero sin juzgarlas en ningún momento. Más relevante que su narrativa fueron sus ensayos, aún así su producción literaria es copiosa, así destacan para este periodo, *El tiempo que se fue* (1950), *La pequeña ciudad* (1952) o *Los árboles no dejan ver el bosque* (1954).

Como estamos viendo, los años 50 son la continuación y pervivencia temporal de un modelo realista, con ecos del Tremendismo en ocasiones, que en su rehumanización posterior evoluciona hacia una narrativa de carácter testimonial y hasta de “denuncia” social, que incluye una revisión del limitado papel que se le había asignado a la mujer.

La incorporación de nuevas escritoras jóvenes por la vía de una demanda editorial renovada, ya a comienzos de esta década, permitirá que se amplíen los enfoques y se diluyan los rígidos códigos que habían primado en los años 40. En paralelo, la censura administrativa se hace más laxa y favorable a los beneficios empresariales de las editoras. Los estilos seguirán depurándose y haciéndose más sintéticos y despegados del punto de vista del autor para terminar decantando el objetivismo de los años 60. En este devenir de los modos literarios, las técnicas narrativas y su maridaje con la secuenciación cinematográfica disturban el arranque de las temáticas centrales que progresivamente se acercan a los problemas del hombre de ciudad, cuyas instancias personales son más complejas y obligan al multiperspectivismo.

Sólo una década antes se habían enmarcado las historias en una realidad colectiva distorsionada en sus extremos: o bien personajes de instintos “primarios” predestinados a un fin trágico (Tremendismo) con un fondo social oscurecido por una moral maniquea, o bien, criaturas imaginarias de un mundo de salón (la novela blanca), sin

señas de identidad claras, que se mueven en un tiempo inconsistente. Estos esquemas, heredados de la tradición del naturalismo y del folletín o de la novela sentimental, se verán cuestionados por una narradora como Carmen Laforet quien, como “homo viator”, nos muestra en su viaje iniciático la acción de los vientos malolientes de la posguerra penetrando en el relato, así como la “Nada” existencial que paralizaba a cada individuo y agitaba su conciencia, pero también la de los lectores.

Este giro en la narrativa representa una ruptura del canon establecido, por lo que cabe hablar de vanguardismo, y tuvo como consecuencia inmediata, la de crear un precedente literario con el respaldo de un premio de prestigio como era el Nadal que abre el camino a potenciales narradoras tan jóvenes y noveles como la propia escritora.

En lo relativo al apellido de “testimonial y de denuncia” cabe significar que las novelistas de posguerra se construyeron primero como personajes narrados por ellas mismas a cerca de vivencias más o menos ficcionalizadas de su infancia y juventud (autobiografismo), pero que en la madurez de sus novelas posteriores se integran en el flujo de las relaciones humanas de los otros sin perder la mirada sobre sí mismas y su posición en el mundo. Parten, pues, de un espacio (el del aislamiento) y un tiempo (el de la censura) en los que su individualidad quiere ser extinguida y su representatividad social limitada a un hecho biológico e instrumental.

La mayor parte de los relatos aquí analizados son la demostración de los límites de la realidad social española que debe ser subvertida en lo público (reformas jurídicas del Código civil en delitos como el adulterio por ejemplo), mientras que en lo privado (conductas y elecciones sexuales) las escritoras deban alzarse contra el orden establecido por la moral franquista para que no ciegue el proceso de introspección de los personajes femeninos. En todo caso, una andadura que se estaba fraguando ya en la narrativa anterior a la Guerra Civil.

En este sentido, la contribución de las escritoras a la novela corta es igualmente notable, pues sólo en la colección de los primeros cincuenta, Novela del Sábado, el cupo de autoras representa una cuarta parte de los relatos publicados, escritos de su puño y letra y sin el enmascaramiento del pseudónimo o el amparo de la celebridad masculina de moda; y con la anuencia de los editores y editoras de estos años. Un siglo de lucha, aún a pesar de los límites impuestos a la mujer por la Falange y los franquistas, rinde algunos frutos maduros. Fue precisamente José M^a Pemán, filósofo mediático y escritor

afamado en el franquismo, el que rindió un homenaje a la pluma femenina coetánea en términos de alabanza y sin categorizaciones previas. Colaborador de la Novela de Sábado, fue el que inició la colección con *Luisa, el profesor y yo*, pero la segunda fue precisamente Elena Quiroga, con *Trayecto uno*, y tras Cela, Baroja o González Ruano, de nuevo le tocó el turno a una escritora novel, Carmen Laforet, que acabaría convirtiéndose en una de las más representativas de dicha colección tras alcanzar el Premio Nadal en 1944. Otras, como Ana M^a Matute, premiada en el 52 con el premio convocado por el café Gijón, publica el n^o 11, *La pequeña vida*, que más tarde titulará, *El tiempo*. Otros relatos cortos de la autora catalana, fueron *Historias de la Artámila* o *Algunos muchachos*.

En el ensayo de la profesora C. Pujante Segura (2010): *A propósito de las escritoras en La Novela del Sábado (1953-1955)* se alude a la disparidad en las temáticas siendo habituales las relaciones de pareja “morales, cristianas y ejemplares, claro” (C. Domingo, (2007)¹⁸⁸ en un trasfondo socio-literario que aquella explica por “la falta de modelos y la ausencia total del sentido de generación entre los que se quedaron dentro de nuestras fronteras”. Muchas de estas novelas tienen peso social, en ocasiones relacionado con cuestiones propiamente femeninas cual sucede en varios relatos, cortos y largos, de Carmen Laforet, en las que la autora recurre al contraejemplo –muy característico ya desde un siglo atrás–, pero abordado en un sentido crítico; también recurre a esta vía, Concha Fernández Luna en *Martín Nadie* (n^o 42), siendo la escritora la que con más probabilidad se aproxime al realismo literario de *La Colmena*, de C.J. Cela.

En la colección, las temáticas de estas novelas, al menos las escritas por mujeres, no se suelen centrar en el ambiente cultural y socio-literario de la época, con la salvedad de la novelita de Josefina de la Torre, *Memorias de una estrella* (n^o 87), en donde reproduce el mundo de las actrices, que tan bien conocía, para moralizar sobre el papel de la mujer en ese prejuiciado escenario. La *estrella*, trasunto biográfico, se desnuda para mostrarnos su mundo, ese que traiciona la correcta y adecuada función femenina según los manuales de comportamiento canónicos de la oficialidad franquista. La otra salvedad que propone Pujante Segura es la del prólogo de Mercedes Ballesteros a su novela corta, *El perro del extraño rabo* (n^o 19) en el que se pronuncia sobre el “realismo” sucio que parece imperar en la literatura de su tiempo reafirmandose en una realidad que la rodea a ella, la del ambiente de la alta burguesía en cuyos circuitos se

mueve, y deplora por distorsionante esa otra, tan de moda, que retrata a personajes al borde del crimen o de la locura, de la depravación y del vicio, bajo el prisma de un nuevo Naturalismo.

De oro y azul (nº 59), de Josefina Carabias, añade a los ingredientes temáticos de las novelas cortas notas costumbristas relacionadas también con el mundo taurino, tan del gusto de los editores en los años 30. Un tema agitado por la pluma de Eugenio Noel, antitaurino y antiflanmenquista, que consideraba ambas inclinaciones el sustrato del machismo español. El debate modernidad-tradicionalidad lo extiende J. Carabias al plano de la mujer del momento y reclama con este trasfondo su recuperación para la “nueva” realidad española. La argentina, María Elena Ramos Mejía, afincada en España, adereza *La estancia* (nº 79) con algunos toques exóticos, léxicos y descriptivos, al plantear paralelismos temáticos entre España y Argentina en ese momento, asuntos tales como la idea de patriotismo o el amor a la familia, tratados con una visión más cosmopolita y con ciertos toques autobiográficos.

En general, en estas novelas cortas, el barniz de lo sentimental y lo dramático hasta rozar el patetismo, que había caracterizado el folletín en sus inicios, se detectan exponencialmente ahora, en su agonía, en los relatos de Concha Espina, *El jayón y Llama de cerca*, así como en la de Carmen Nonell, *Historia de “Farol”*, nº 30, o la de Luisa Alberca, *La última dicha*, nº 58. Entre las temáticas ausentes de la narrativa femenina de posguerra, los relatos históricos y eróticos que, por razones de discapacidad intelectual o de falsificación de su representatividad social, no les estarán permitidas hasta la muerte final del franquismo a mediados de los años 70. Las novelistas aludirán a las relaciones íntimas de las parejas como mera presentación situacional, o como evocación y uso del tiempo en las tramas que abordan la vida conyugal y las relaciones extramaritales de los varones. Un buen ejemplo de esto lo vemos en *Los emplazados* nº 86, de Carmen Laforet, o en *Antonio* nº 55, de E. Serrano, en las que, después de mencionar que una pareja de enamorados ha dormido en la misma cama, la luz del día los despierta dando comienzo a la acción sin que se haga mención de detalles íntimos y menos aún que lleguen a utilizarse, siquiera metafóricamente, los hipérbatos de una sexualidad bajo palio.

Sin embargo, la pujanza editorial de La Novela del Sábado en los años 50 permitió dar a conocer la escritura de bastantes noveles con talento, al tiempo que perpetuaba un

formato ya popularizado, de bajo coste, que permitiría seguir alfabetizando nuevamente a los más empobrecidos después de una guerra fratricida. Para el estudio bibliográfico de este episodio de la historia de la novela de posguerra en su vertiente exclusivamente femenina, cabe destacar la tesis doctoral de la profesora de secundaria, R. Conde Peñalosa (2004)¹⁸⁹, que registra un censo de doscientas escritoras, más o menos relevantes por su calidad, injustamente ignoradas en su mayor parte por la crítica literaria, y aún no incluidas en los programas de estudios universitarios. Una tesis, esta del calculado olvido, que vengo sosteniendo ya desde las autoras de novela y folletín románticos. Para finalizar este epígrafe, creo pertinente hacer algunas consideraciones sobre la lectura y el análisis del corpus novelístico de las escritoras de posguerra desde las tesis de H.R. Jauss (1980), lo que me permitirá acreditar mi propio guión de las mismas necesariamente contaminado por “una actitud subjetiva que reconoce el horizonte limitado de su propia posición histórica”, pero así es en cualquier lector emocionado, en palabras de C. Alborg.¹⁹⁰ En efecto, “admitir el papel activo del receptor exige reconocer que todo acto de recepción supone una elección y una parcialidad frente a la tradición anterior”. Retomando a Jauss podremos recambiar la concepción positivista de la historia, que toma la literatura sólo como hecho literario, y que ha informado acerca de las categorías de la novela y de sus crisis después del Naturalismo, para entender que desde esa visión se “deja escapar lo que es verdaderamente histórico (...) La historia literaria es un proceso de recepción y producción estéticas, (y no una línea cronológica de sucesos literarios fijados de una vez) que se crea con el lector que lee, el crítico que reflexiona y el escritor mismo estimulado a crear por su cuenta. La suma de hechos, tal y como lo recogen las historias tradicionales de la literatura, no es sino un residuo de un proceso, un pasado estacionado y puesto en fila”. Añade, enseguida, que la perspectiva de la recepción sitúa a la obra en el seno de este proceso continuo, de modo que en otro punto del decurso histórico, “pueda mostrar significaciones virtuales no advertidas en el momento de su aparición (...) es un itinerario zigzagueante de rechazos y recuperaciones, de vida, en suma que no puede ser inscrita dentro de un sistema rígido”. En cuanto a la Tradición como Sumo Receptor, Jauss sostiene que estas obras *selectas* no son “magnitudes invariables, ni fenómenos que revelan la esencia de un valor estético independiente de su recepción a lo largo de la historia; su capacidad de significación no se diseña ni define sino de una manera progresiva, a través de los cambios de horizonte de la experiencia estética, y dialécticamente, mediante la interacción de la obra y su público” (Jauss, H. R.,1987,“El

lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en *Estética de la recepción*).

3.7 ÁNGELES VILLARTA: EDITORA “LIBERADA”

Acabada la Guerra, el Estado acaparara las funciones tanto reguladoras como puramente empresariales en el ámbito de la nueva cultura oficial, regida por una estricta censura administrativa que incorpora los criterios de la Iglesia Católica, a fin de alfabetizar a los españoles en la senda adecuada de la lectura tanto de libros como de prensa. Como relata J. Sinova (2006) el mayor empeño del nuevo Régimen era convertir los diarios en aparatos útiles para la propaganda, en una “institución nacional” que practicara doblemente la censura.

La acción de la censura tenía dos destinatarios: los ciudadanos a quienes se protegía de la comunicación, y los propios gobernantes que encontraron en la censura un pedestal para su trabajo y sus proyectos (...) La “fiesta del libro” celebrada el 2 de mayo de 1939 en Madrid consistió en la quema de una montaña de volúmenes para borrar el rastro ideológico que recordara a la España perdedora” (R. Abella, *La vida cotidiana en España bajo el régimen de Franco*, pp.22 y 23)

Entre 1939 y 1953, el Instituto Nacional del Libro Español (INLE) se ocupará de controlar e impulsar una política del libro así como de la distribución de 100.000 toneladas de papel por año. Por su parte, las labores de divulgación y distribución del mismo correrán a cargo del Servicio Nacional de la Lectura, mientras que el Instituto Bibliográfico Hispánico editará en esas mismas fechas su catálogo de *Bibliografía española*. En 1946 se promulga una ley de protección al libro que promoverá su exportación, y se harán campañas sucesivas de promoción de la lectura en bibliotecas móviles, bibliobuses, desde comienzos de la década siguiente. Para que alcance la difusión que el Régimen quiere oficializar, con el marchamo de la nueva realidad española y de su recién recuperada Tradición castellanizante, y a su vez favorecer su mercantilización —470 editores censados en 1944— fue necesario ajustar costes; una visión empresarial que promovió incansablemente el editor Gustavo Gili en su andadura de aquella primera década.

El libro de los primeros años de posguerra tiene esa apariencia gris, sin brillo, de consistencia burda, que caracteriza los periodos de restricción económica y que se corresponde con una cribada nómina de autores y una oferta de obras limitada a un solo idioma. Aún así los productos editoriales pretenden ser similares a los de preguerra en sus formatos retomándose las series populares de novelas como *La Novela Actual*, *La Novela Selecta*, *La Novela Corta* o, a partir de 1953, *La Novela del Sábado* donde se aspira a “remozar las viejas y gloriosas tradiciones de la novela corta española” con viejos y nuevos autores “*Lecturas* pasa a ser en los años 40-50, una publicación dedicada a la novela y al cuento cortos españoles” ((Sánchez Álvarez, 1996, pp. 28 y 29).

Dentro de la literatura de entretenimiento, se editan novelas policíacas (Amarilla), de folletín (Roja) y de aventuras (Azul), y como novedad duradera, las novelitas del Oeste de Marcial Lafuente Estefanía que comenzarán a publicarse con enorme éxito a partir de 1942. Sin embargo, en este escaparate la verdadera pasión de los lectores españoles fue sin duda la narrativa de sucesos y hechos criminales de la que salió varios miles en formato coleccionable, a los que había que añadir la edición de hechos luctuosos reales publicados en la prensa diaria y en los semanales especializados en esta clase de información- relato como *El Caso*.

Ch. Rivalan Guégo (2007) en su artículo acerca de la identidad editorial de las colecciones afirma: “Todo pasa como si no caducaran nunca definitivamente las formas y como si pudieran repetirse en otro momento, con una sola reserva: que sea económicamente viable el producto. Dos intentos posteriores lo muestran perfectamente: *La Novela Corta* de Ángeles Villarta (59 números en 1950) y *La Novela del Sábado* (1954) que utilizaron formas peculiares susceptibles de ganarse a lectores que hubieran conservado la memoria de las anteriores formas de colecciones.”

En cuanto a las temáticas de la colección de *Novela Corta* domina el amor, pero deja de lado otras cuestiones como la emancipación social, la compatibilidad en el matrimonio y la felicidad individual que propuso la literatura sicalíptica para la mujer, sin embargo los que antaño la cultivaron como Rafael López de Haro pretenden seguir validando sus propuestas de antaño amparadas en la bondad de los sentimientos sinceros y legítimos que sitúan por encima de la rancia moral cristiana, de esa frigidez que destila la mayor parte de los conflictos amorosos en esta nueva etapa. El amor puro y el matrimonio harán feliz a un tipo de mujer que no persigue a su héroe, sino la compañía de un hombre cariñoso. La bondad, la madurez y el buen sentido, priman en la elección de

esta mujer tipo por encima de la ambición del dinero, de la buena posición social o de las conveniencias de la parentela. Los errores cometidos en la elección no virtuosa de una futura pareja es intercambiable con el varón: tanto monta ella como él.

El aspaviento del folletín se agota en estas novelas. Con diez obras, la pintura de ambientes, aunque realizada con el distanciamiento de la sorna, busca una aproximación al sainete costumbrista. La literatura basada en la crónica de sucesos se pone de moda, como corresponde al auge de la época tremendista del Cela de *La Familia de Pascual Duarte*. En relación con la crítica a los políticos y sus corruptelas, permanece en la colección pero restringido a los escritores más afines al franquismo, cual muestra *Fierabrás* de J. M^a Pemán, en la que los aludidos son personajes o situaciones acaecidas durante la República. Las denuncias de la guerra, como las que hace Baroja, se refieren a las guerras carlistas. Las misiones pedagógicas y el afán civilizador desencadenan lo contrario, la violencia de los ignorantes: pobres y revolucionarios; *María de las Hurdes*, de Luís Antonio de Vega

A. Sánchez- Álvarez de Insúa (2004) y J. L. Ben (2006) nos informan de la biografía y de la actividad profesional de la autora, sujeto de análisis, la asturiana Ángeles Villarta y Tuñón. En 1949, escritora y periodista, se embarcó en esta importante aventura editorial, un intento de resucitar las publicaciones seriadas de narrativa breve de anteguerra, que homenajea tanto en el título como en el formato a su antecesora homónima. A peseta el ejemplar, destinada a la gente de bajo poder adquisitivo, hecha con papel corriente, carece de ilustración, la revista consta de 16 páginas más una portada invariablemente firmada por Julián Nadal. El formato sigue siendo de bolsillo, y su política comercial no es osada, ni embarca al lector en ninguna aventura pedagógica como la anteriormente dirigida por J. Urquía, pero publicita con epítetos de autoridad indudable a sus primeros colaboradores, aunque no informa como en la anterior etapa del cuadro de los que colaboran en cada número; por ello se hace elocuentemente imprecisa. Así en el primer número, según transcribe R. Mogin-Martin (2000), cuatro académico firman en los primeros números, tales son Pío Baroja, W. Fernández Flórez, Federico García Sanchiz y Ramón Pérez de Ayala. Todos los colaboradores son españoles o versan sobre temas y fondos de esta naturaleza. Prevalece la práctica del refrito, como puede comprobarse sin más en el caso de *La mujer del tío Garrota*, que se publica en el nº 1 de esta etapa, y que no es más que la quinta parte de la barojiana *El árbol de la ciencia* con ciertas modificaciones y adaptaciones fácilmente identificables

por un lector medio. También se reeditan novelas cortas anteriores. Quizás porque compite con la novela rosa en un momento en que la literatura no ocupaba un lugar preeminente en la reflexión, sino en el entretenimiento junto con los folletines radiofónicos y el cine, o quizás, porque el público fiel a la etapa anterior estaba silenciado, muerto o exiliado, lo cierto es que a la altura del nº 59 y a pesar de que se había anunciado el siguiente, sin contratiempos, nunca más volvió a salir a la calle.

De algún modo, a su editora y directora, Ángeles Villarta puede vérsela como el reverso de una misma moneda que representa el valor del tiempo histórico en la escritura literaria y en el documento periodístico que nos trasladaría al panorama socio-cultural de la primera mitad del s.XX. Si Carmen de Burgos figura en la cara de esa moneda corriente, que representa la continuidad de las colecciones de novela corta por su conexión con las ideas europeas de progreso, en la cruz de este emblema estaría, sin duda, la efigie de Ángeles Villarta.

Formada en Friburgo (Suiza) en un colegio de monjas, el Instituto Sainte Ursule, permaneció allí hasta los dieciocho años recibiendo una enseñanza muy completa, que le permitió aprender a la perfección varios idiomas: francés, inglés, alemán e italiano. En Friburgo también asistió a L'École Supérieure de Commerce, donde recibió clases impartidas por profesorado universitario y obtuvo el título de Sciences Commerciales. Regresó a Lastres (Asturias) poco antes de la guerra, y durante la contienda consiguió que la emplearan en Valladolid en la sección de Prensa y Propaganda, a cargo entonces de Carmen de Icaza, con quien nuevamente colaborará en Madrid en los cometidos de Auxilio Social. En la capital estudió en la Escuela Superior de Comercio, en la Escuela Superior de idiomas y en la Facultad de Filosofía y Letras; obtuvo los títulos de Profesora Mercantil y Profesora de Francés. Impartió conferencias en el Ateneo de Madrid, en Asturias y en Bilbao. Aunque siempre se mantuvo vinculada a su tierra natal, Lastres, su obra literaria, periodística y editorial se desarrolló casi íntegramente en Madrid. Comenzó su carrera con un relato publicado en la prensa, *Navío de guerra*, que apareció firmado con su nombre pese a que ella había pedido permanecer en el anonimato a través del seudónimo “Edelweiss”, y a partir de ahí se le abrió el mundo periodístico. Colaboró profusamente en el diario Madrid, dirigido por Juan Pujol, en cuya redacción “se sentía estupendamente, pese a ser la única mujer en un mundo de hombres” Ángeles Villarta firmó con seudónimo en otras muchas ocasiones, componiéndolo con sus señas de identidad o con topónimos de su patria chica como

Belmonte de Miranda, entre otros: “Luz”, “Arcángeles Miranda”, “Angélica Encinas”. Recibió numerosos premios que reconocían sus aciertos como escritora y poeta además de periodista. Como colaboradora fija del diario Madrid publicó, a lo largo de muchos años reportajes, entrevistas, crónicas de modas, gastronomía, reseñas literarias, concursos, artículos variados, comentarios breves, etc.; incluso durante la II Guerra Mundial, anticipó informaciones que tardaban en llegar a través de las agencias seleccionando y traduciendo las noticias que escuchaba directamente a través de la radio

Después, o tal vez simultáneamente a sus últimas colaboraciones en Madrid, pasó al diario Ya, en el que también escribió sobre todo lo imaginable: actualidad, modas (en un momento importante, pues España se despegaba de París con diseñadores tan relevantes como Balenciaga o Pedro Rodríguez), artículos de belleza, viajes y turismo, entrevistas variadas: gastronomía, decoración e incluso algunos relatos. En todos los suplementos del diario Ya siempre tuvo una sección fija, y alguna fue tan importante que su colaboración se anunciaba en la portada. Hay que mencionar también sus artículos en Informaciones, su sección semanal “El mundo es grande y terrible” en el diario La Nueva España (Oviedo), y los artículos seriados que publicó en ABC. Además de aparecer en esos diarios madrileños, muchos de sus artículos, través de las agencias: Piresa y Logos, se publicaron en periódicos de toda España. Ángeles Villarta colaboró en múltiples revistas desde muy joven: en Horizonte publicó una Novela Corta, *Negocio matrimonial* (nº 8, octubre 1939), y alguna más en Vértice y en Blanco y Negro, en Fotos tuvo una sección fija, “Nosotras, nosotras, nosotras”, y además colaboró con otros artículos, algunos de ellos sobre moda, en Luna y Sol, en su sección “El Carnet de la Petimetra”. Escribió críticas de cine para Primer Plano, en el semanario de humor Cucú se encargó de poner texto cómico a las ilustraciones de la sección fija de la contraportada, también publicó en El Español, La Estafeta Literaria, Crítica, Triunfo, Semana y Gran Mundo, y colaboró en algunas revistas de Sindicatos como Siembra y Eva, dedicada a la moda. A finales de los 40 participó en el programa radiofónico Colegio Mayor para menores; tuvo una colaboración diaria en una sección de América, en RNE; y a finales de los 50 se encargaba de la crónica de actualidad, también de RNE en el programa titulado “Diana del día”. Incluso una de sus novelas, que analizaremos más adelante en profundidad, *Una mujer fea* (1951) fue emitida como folletín en Radio Intercontinental.

Ángeles Villarta, comienza a publicar novelas, *Un pleno de amor* (1942), *Por encima de las nieblas*, (1943) y *Muchachas que trabajan* (1944), En 1952 fundaría y dirigiría el semanario de humor Don Venerando y más tarde, Mundo Alegre, así como la editorial Las Gemelas en dos colecciones: “Colección Las Gemelas” y “Colección Maruja”, en homenaje a sus hermanas; en la primera apareció su novela, *Mi vida en el manicomio* (1953). Para televisión escribió alguna novela y varios cuentos que se adaptaron, incluso colaboró en el NO-DO de manera directa, además de aparecer en varias de las emisiones de los años 40 y 50.

En esta segunda fase editorial de la colección de Novela Corta (1949-1950), con 59 títulos de renombre, quiso su directora resucitar un mundo que se había perdido en la Guerra Civil, pero la disparidad de obras, la dispersión, los refritos, así como la censura de estos años de la posguerra dura, dificultarán este ambicioso proyecto que lideró A. Villarta.

En el estudio sobre los elementos del relato Roselyne Mogin- Martin (2000)¹⁹¹ adopta la posición del lector de aquella década. Los espacios recorridos por los personajes de la Novela Corta son ahora netamente españoles. París deja de existir como lugar de referencia actual. También desaparecen los enclaves de América Latina o se describen de tal modo que no pueden ser localizados en el subcontinente, como ocurre en *El reflejo de Caín* (1925) algo similar sucede con la Inglaterra de *Los Treinta y ocho asesinatos y medio del castillo de Hul* (1953), que queda reducida a un mero decorado de novela policiaca, cuyo héroe Sherlock Holmes resulta ridículo y fuera de lugar. La Habana, en *La dama del barrio chino*, se sitúa en la capital cubana cuando aún era española. Sólo la Pisa de *La sortija de Aguamarina*, y la Lisboa de *Noches de Alfama* tienen alguna referencia a la realidad, aunque ese efecto se diluye por el marco temporal remoto en el que se desarrolla la trama La acción de las cuarenta y cinco novelas restantes se producirá en un Madrid evocado y por tanto poco reconocible. Por lo demás, como siempre que se aplica la censura a la novela, la atemporalidad o el desplazamiento a tiempos pretéritos suele ser una estrategia operativa. Como reflejo de la vida cotidiana de provincias, no se aborda la hipocresía ni el “quiero y no puedo” en sentido crítico; tampoco existe una visión de lo folclórico como un elemento regresivo de orden costumbrista, sencillamente no se pone el acento en los discursos sobre la tradición literaria ni sobre los ejes sobre los que circuló la novela desde el Realismo. Todo es marco situacional acrítico. Los prejuicios sobre la clase media de la ciudad de

provincias desaparecen, los rasgos folclóricos se restringen al uso de las hablas regionales o a la mención de los hábitos de vida que, además, resultan funcionales al relato como identificador de personajes o de ámbitos geográficos, cual sucede con *El crimen del expreso de Andalucía* o *El pelele*. La mujer deja de ser motivo de especulación literaria, pues su personaje en las novelas no se siente forzada por las circunstancias a elegir más allá de su sentido común, que la orienta sin trauma alguno al amor más conveniente a su sustento y a los principios que la informan. En la exitosa novela larga de A Villarta, *Con derecho a cocina*, Helena sigue trabajando después de casada, incluso siendo madre, y si su matrimonio no resulta feliz, este resultado no se corresponde con una elección forzada, según texto de la propia autora. Se describe un país de cuento, a espaldas de las realidades de la gente de carne y hueso. La nueva España se está gestando en un laboratorio. En los autores de novela corta, cuyos relatos están sometidos a un molde estrecho, no prima el compromiso social ni la defensa de las problemáticas de la mujer o ciertos supuestos de explotación de los trabajadores, cuestiones relativas al alma de colectivos esencialmente afectados por la regresión enunciada en las leyes franquistas. No se quiere un retrato de la pobreza ni tampoco existen ricos, sino como un mundo aparte, minoritario, que se rige por sus propias normas.

El aglutinante de este amasijo de miseria y resignación es la creencia en los valores y cualidades propagadas, que concuerdan con un juicio recto y una vida sana y honrada. Esa idea nuclear de la solidaridad entre las gentes, nombrada como lealtad interclasista, alimenta situaciones de desigualdad radical, que son narradas como una consecuencia natural del restablecimiento de la vida social española en el marco de una economía de guerra. En relación con la novelística de Villarta, *Muchachas que trabajan* (1944) es un caso paradigmático. Siete mujeres protagonistas están en escena, entre ellas, la séptima es una criadita fea y pobre que apenas gana ocho duros al mes. Pero que “cree” que debe cuidar de sus “señoritas” venidas a menos sin reivindicaciones personales ni revanchas; muy al contrario su afán diario será el de hacerles la vida más fácil a sus expensas; agotar sus energías en batallar contra “chinos” de piedra entre las legumbres, enfermedades contagiosas como la temida tuberculosis, o resistir el acoso de las frecuentes plagas de chinches y otros ácaros e insectos que infestaban las casas de pensión o los pisos compartidos. Pero, además, es fea, una ventaja, un antídoto contra la ambición y la perdición, una vestimenta para retratar la resignación de la mujer humilde

de la posguerra a la que A. Villarta recurrirá más de una vez, y que responde a una imagen anclada en sus miedos más conscientes.

“La tarde dominguera, sol en la calle y mayo en la hoja del calendario, florecía de novias las aceras”. Este comienzo de novela rosa es más bien una cita de Villarta para mostrar que conoce y sabe manejar las claves del popular género, pero que va más allá, que aquí no termina su estilo y que sólo es un guiño a las lectoras.

“Con la cabeza recostada y los ojos cerrados escuchó (Beatriz) la Serenata de Tosselli (...) Ahora con los ojos entornados, repetía en italiano palabras suaves como una caricia: Cuore, Sorriso, Ricordo, Amore, Passione (...) Ni maritornes enamoradas, ni millonarias engreídas”.

Un “balanceado” de la imagen europea y moderna con los vocablos resignificados del casticismo madrileño: la morena y la rubia actúan como elementos de referencia del imaginario lector. La primera es Consuelo, ella representa el tipo de belleza que simboliza la “mujer española”: se declara una mujer normal: “me gustan los chicos, me encanta me mientan unos ojos, y una boca me susurre que me adora. Me chiflan las joyas aunque sean falsas y los trajes aunque sean de liquidación (...) ¿Hay algún mal?”. Villarta retrata al corifeo femenino con brochazos impresionistas que consiguen imprimirles realce y diferenciación, así cuando se trata de Paloma sabemos inmediatamente lo que le deparará su destino porque se confiesa enamoradiza y leal a su jefe —el señor del Valle— y odia ser ecónoma y tener que contabilizar los sueldos de miseria ajustándolos a las necesidades de la vida doméstica; así exclama con amarga ironía:

¡Quién me iba a decir, con el odio que siento por los números, que había de terminar en contable de una sociedad tan poco próspera como ésta.”
(p. 19)

De Coral y Consuelo sabemos que van vestidas a la moda que publicitan las revistas femeninas, en parte porque trabajaban en una boutique, Los Narcisos, pero ante todo, porque creían en el efecto modernizador de sus propuestas estéticas. La descripción de Villarta es sagaz y precisa y muestra sus dotes periodísticas como colaboradora de esta clase de secciones.

De la penumbra elegante de Los Narcisos se había eliminado lo antiestético: el mostrador, sobre el que la sonrisa adquiere nivel de cepo para coger incautos; la caja registradora, con la amenaza en los números de la anterior adquisición para el comprador que llega. Gusto, en cambio, en la colección de las sillas isabelinas de patas finas con graciosos motivos de oro sobre las transparencias de caoba y con una tapicería adorable”. (p.49)

Mientras que en Beatriz se representan con otros valores, los más incardinados en la actitud vital de Villarta: la fuerza de la iniciativa, la autoestima, su papel como mujer pero no sólo como muñeca en brazos de un varón dominante, su inclinación hacia la autonomía, por tanto. “Yo no sirvo, como vosotras, para enamorarme de un traje (...) y vigilar por la rendija de las ventanas los amaneceres con deseo de que luzca el sol para poder estrenar vuestro modelo”.

En el comedor común, la escasez de comida: un plátano cortado en rodajas para ser distribuido entre cuatro mujeres.

María, la criada, fea, pero terriblemente sentimental, recogía los platos sin alterarse lo más mínimo por las voces que discutían el derecho a la vida de las tías pobres. Para terminar su labor sopló sobre el mantel y puso tres migajas en movimiento. Coral con delicadeza, las cogió, una a una, en la punta de los dedos, y, como si se tratase de bombones, las tomó delicadamente en el borde rosado de la lengua. (p. 89)

Y en la escena de la terraza, una pintura de conjunto que retoma los vuelos descriptivos del folletín. “Tembló sobre la terraza la visión de esas señoritas heroicas que se mueven solas en una miseria de cien pesetas mensuales de pensión ¡La vida! Paloma, Coral, Consuelo y Carmen tejían, al menos, sueños sobre la superficie blanda del Rêve d’amour de Guerlain”. Cabe subrayar el significado que aquí tiene el uso del verbo “tejer” tan doméstico y a su vez tan poético que aparece como mitologema, sin perder ni

un ápice de su fuerza expresiva e iconológica, pero al que hay que aludir por comportarse, fuera de su contexto, como conector familiar con las imágenes mejor halladas de las románticas isabelinas de las que se he hablado al inicio de esta tesis.

Asimismo y en esta recurrencia múltiple a los retratos del costumbrismo decimonónico, la pintura del portero, Don Blas, como le llamaban las criadas entre respetuosas y divertidas:

Era la estampa del Quijote criminalmente enfundada en una libre verde, de color comido y botones desdorados. El bigote, lacio sobre la barbilla, le daban un aspecto, aún más deplorable, de mandarín en desgracia”. (p. 37)

En *Muchachas que trabajan*, a la frecuencia de extranjerismos “chic” que puso de moda Carmen de Icaza, Villarta añade el afán por manifestar que está al día haciendo de ellos uso frecuente, no exento de toques satirizantes, al encadenarlos en un solo párrafo para fijar el retrato de un cierto ambiente social, “Julia abrió el armario y se dispuso a preparar con los posos de botellas un coctail mejor que los de cualquier barman, mientras Alicia y Miren, sin falsas delicadezas, se atracaban de pastas mohosas, y Beatriz saboreaba un marrón glacé superviviente en una caja que recordaba algún alma bondadosa.”

También en el catálogo “rosa”, tal y como se espera de una novela de los años 40, la descripción del encuentro entre jóvenes “flechados” redunda en el tópico del apasionamiento de los varones patrios por la belleza femenina al confeccionar una escena que ahora nos remitiría al “cine español” de los años 50 y 60. Pero en esta novela como también en sus grandes reportajes, Villarta refuta y glosa el paternalismo que rechaza en la mujer su aspiración a lograr ser su propia empresaria, en este caso dirigir la publicación *Nosotras*. Un aspecto que ilustra una idea del papel femenino en la sociedad real que las escritoras falangistas formulan y predicán a través de sus manuales y de la visible propaganda de sus publicaciones, pero que sus mandos femeninos y la élite del partido no acataron generalmente.

En relación con ese seductor incombustible y eterno del alma masculina, el encuentro fortuito entre un joven apuesto que estrella su auto contra el bordillo de la acera, en dos ocasiones, por contemplar la esbeltez de Beatriz. Se pregunta ella si se le habrá corrido el carmín o si las medias tendrán carreras y, por supuesto, acerca de si la falda le quedaría demasiado estrecha “o le vestiría el traje provocativamente...? No ¿Entonces? ¿Habría en ella algo, ese algo de Carmen que inquieta y excita?”. Pero el personaje de Beatriz se defiende siempre de la mirada masculina y de su comportamiento insolidario, incluso en el círculo familiar, quizás porque la propia autora sólo tenía hermanas. “¡Qué asco de hermano y de hombres, hacen daño y luego duermen tan tranquilos!”, se lamenta ella a propósito de un impagado, de una deuda que le quemaba. De hecho, *Muchachas que trabajan* tiene como uno de sus propósitos analizar las dudas amorosas en un triángulo del que la cúspide es precisamente Beatriz. En referencia a quien resulta ser su verdadero amor, Jaime, su primera impresión es negativa; en el cap. XVI. Villarta escribe: “Miró a Jaime Herreros con odio. Era alto, era musculoso, era valiente (...), afirmaba Carmen que no le interesaban las mujeres. Valiente hipócrita. Las desea todas.” Y sólo tras un proceso tortuoso de reconocimiento de la pasión que ha brotado en ella, Beatriz finalmente se entrega a Jaime con el consentimiento de su novio oficial, que ha fallecido en un accidente aéreo, y que se lo otorga póstumamente a través de un testamento epistolar cuyas últimas palabras cierran la historia.

Este rasgo dominante de su punto de vista sobre lo masculino tiene una sola excepción cuando se refiere a su padre, a quien rinde un sincero homenaje por la devoción con que desempeñó su profesión como médico rural en Asturias, así pone en boca de Beatriz, su alter ego: “Mi padre, además de cobrar poco, no tenía para sí un momento de reposo, de quietud (,,) no sólo conocía y estudiaba las enfermedades de sus pacientes, sino que sabía sus dificultades, sus luchas...”

Ángeles Villarta es sumamente autorreferente. Sus opiniones tanto como sus aficiones están literalmente trasladadas a sus textos, sean estos literarios o periodísticos. Beatriz incorpora a su personaje sus defectos. y sus virtudes se proyectan a través de la imagen que ella declara directamente de sí misma o por medio de la voz del narrador: “brava, decidida, echada para adelante, emprendedora” y en lucha contra los hombres pagados de sí mismos, “egocéntricos y creídos”. Cada escena está concebida en un Madrid que la adoptó y que conoce palmo a palmo. “Al pasar por Chicote se figuró ver al aviador (Jaime) sentado en alegre compañía. Escapó a la obsesión, y tuvo una sonrisa histérica:

—me estoy pareciendo en este momento a Paloma...— ¡Los hombres! ¿Qué me pueden importar los hombres, en realidad, si tengo sin ellos mi vida resuelta? ¿Para qué exigirles sean como nosotras, y nos comprendan, y nos sientan, si nunca seremos la línea afín? ¡Que sean como quieran, con sus juegos y sus hipocresías, con sus pasiones volcánicas, y con sus apagones bruscos! Yo tengo mi vida encarrilada...”

La visión de los personajes de extracción humilde, en *Muchachas que trabajan* representados por la criada, pueblerina y analfabeta, es, como corresponde a una burguesa de su tiempo, distante en sus posibilidades de evolución, pero apegada a lo sentimental en el plano de su tratamiento. Como la vida misma. En efecto, María, la criada abnegada, que lo da todo por sus señoritas, emerge del fondo del relato como un electrodoméstico, como un robot de cocina para proyectar la sombra roma de sus cortas ambiciones sobre un rincón iluminado de esta historia de mujeres. Cuando entra con un “rebujo de ropa” en la sala de estar, de puntillas para no molestar a Betariz, esta se interesa por la relación con su novio, advirtiéndole que más que preocuparle este asunto, le enternece; tras describir a María como un ser escasamente atractivo para cualquier hombre: “Pasó la mano áspera sobre el bozo que le oscurecía la parte superior del labio, sobre los ojos marchitos, el pelo disgracioso”, la criada le contesta:— ¡Muy bien señorita! Aún nos falta algo para ahorrar para tener una casa curiosa. A mí no me importa esperar; nos queremos y eso es lo que importa —.”

Los recursos descriptivos circulan desde el uso del paisaje a las referencias cultas del retrato usados como pintura del alma, como fondo de las emociones humanas. Cuando se refiera al agri dulce triunfo del proyecto de la revista *Nosotras*, “que se estaba elegantizando” (el subrayado es mío), aludirá a la tristeza y la soledad que siente y que ambas impresiones se empasten con el paisaje de un Madrid desolador, lluvioso y frío, un recurso que en Villarta funciona como *cortinilla* visual. Asimismo en la descripción de la enfermedad de Coral su descripción se remonta a los trazos de cualquier folletinista romántica, aunque más sobria en sus tintes, y más renacentista en sus remembranzas: “Coral se afilaba en palideces traslúcidas de tabla italiana... Por lo demás, continuaba igualmente sonriendo y con un afán siempre insatisfecho de sacrificio”.

Los arrestos de Beatriz son parte de un discurso emancipador que se resuelve en declaración de intenciones; no obstante, los avatares de Beatriz nos muestran las

oportunidades creativas que tenía la autora, lo que se desvela cuando comenta que “no volvería ni al Imperio, ni a Nosotras, es decir ni a su calle ni al mando de la publicación, porque “Don José le había ofrecido escribir guiones de cine”; una opción convalidada en la biografía de la misma autora.

Novela rosa en sus contornos, en ella A. Villarta intenta trascender lo folletinesco, que reside también en la novela rosa, procurando hondura a sus personajes, y entrecruzando tramas en una polifonía de voces femeninas. No sé si por fidelidad a las claves del género en pleno auge o por autocensura, la autora no se atreve a disolver el triángulo amoroso que ha creado como nudo problemático de un modo innovador, atrevido – como alardea y declara–, sino que se contiene en formulismos condenando a su personaje central, cuyo espíritu traiciona, a un final estereotipado, el de una mujer expectante, que sólo desea ver llegar a su futuro marido. El apuesto aviador, Jaime, vuelve de las Américas y en el barco piensa en Beatriz, que le cree muy lejos de ella. Ambos han leído la carta de Bernardo, ya muerto, y ahora es a Jaime a quien le cede el protagonismo cuando tras la lectura de la misiva declare, “dirigiéndose a través del agua del mar y del espacio al amigo: – La haré feliz. Te lo juro–.”

En sus artículos del semanario Domingo, fruto de la observación y de la investigación a pie de calle, Ángeles Villarta, casi siempre disfrazada, nos traslada los sueños de la gente de la clase trabajadora, hombres obligados al servicio militar cuyos amores blindados estaban en el pueblo o en los barrios del extrarradio, y de las mujeres de fuera que vivían en las residencias de señoritas donde pagan el 90% de su sueldo y que apenas disponen de unos céntimos para el transporte, cuanto menos para aderezarse al gusto de los hombres que ambicionan. Escribe a propósito de un artículo sobre el ambiente de la verbena de La Paloma en el verano de 1950: “El dinero es el que ha apartado a los sexos en los barrios menstrales, al menos durante los días de feria. Los chicos no pueden mostrarse generosos con las muchachas.”

En las novelas ambientadas en la posguerra se insinúan levemente las dificultades de esos tiempos en materia de vivienda, por ejemplo se reflejan específicamente en las firmadas por Ángeles Villarta para la colección de Novela Corta, *Yo he sido estraperlista* (nº 10) y *Con derecho a cocina* (nº 57), ambas publicadas en Madrid: Gráfica Clemares, 1950. En concreto, *Yo he sido estraperlista* representa para algunos estudiosos como A. Sánchez Álvarez- Insúa (2004) un incipiente ejemplo de periodismo

de investigación, en el que la autora recicla materiales de prensa a cerca del tráfico a pequeña escala de pan blanco, el que cabía en el hueco de los delantales de las mujeres humildes, y cuya gestión se realizaba en los alrededores de los mercados de abastos.

Un relato que se inicia con una escena de persecución de una muchacha “chata y atolondrada” por las fuerzas del orden y cuya descripción resulta humorística cuando a la orden de que “tire el capacho”, se contrapone otra voz que le recomienda no tirar las zapatillas” para animarle a la huida rápida y segura. De la acción del inicio a la dicción de “El bachillerato del estraperlo” (p. 1)

Andaba preparando el bachillerato del estraperlo y creí que no debía lanzarme a este deporte sin haber visto actuar a las que poseían el doctorado y me di a la dulce divagación callejera” (p. 2)

Cada epígrafe titula los pasos del proceso que sigue esta reportera para iniciarnos en el acercamiento de la realidad de los estraperlistas y su ambiente de miseria, sabiéndose previamente protegida por su anhelo informativo, y por su condición de niña rica formada en un colegio de monjas suizo al que también hace referencia en el texto. En el siguiente, “Los ruseñores del asfalto”, Villarta decide aprender a vocear la mercancía de los estraperlistas como medio de fundirse con ellas. “-¡Hay barras!.... ¡Barras de tercera! ¡Tengo barras!” y nos cuenta que propone a las cuatro muchachas que lo pregonan que se las venda para hacerse pasar por otra más: “Mire usted... Yo soy una chica que escribe en *Domingo*, Déme unas barras a precio módico para que yo las venda de estraperlo...” (p.2). La reventa con un margen de beneficios es la clave; Villarta ironiza acerca de los modos comerciales atrasados que no contemplan el precio como parte de la venta. “En la mañana del 6 de enero, en Madrid, se puede hacer el siguiente negocio: comprar barras de tercera en un suburbio a seis reales ejemplar, y venderlo frente al cine Salamanca a dos cincuenta” (p. 3)

Bajo el epígrafe, “Un recibimiento glacial”, la reportera se lanza a la venta de sus barras recién adquiridas por la calle de Torrijos, descubriendo inmediatamente que las esquinas de venta están rifadas. Se convence de que el estraperlo también está regulado como las reventas de entradas para los toros, el cine o el fútbol, e intenta conseguirlo sin éxito. Lo

considera, no obstante, un tributo a la depresión y a la holgazanería de los tanto por ciento”. Lamenta su ingenuidad de provinciana de Lastres, y agradece no haberse tenido que enfrentar en una pelea con la vendedora “legañoso” por la mediación de un guardia.

En “La bizca es pesimista” y Final, tan pesimista como la bizca”, Villarta regala las barras a una vendedora bizca que le pregunta si las ha “chorizao”, y comenta que ese obsequio le pone los ojos en su sitio. Su retrato de los personajes pobres está asociado sistemáticamente a un defecto físico, una perspectiva típicamente positivista. La mujer se queja de que el Gobierno haya aumentado las raciones de pan porque con esa medida se perjudica su negocio. En “El tren del estraperlo” y “Con el trole, trole, trole” en que se describen sus correrías entre los medios de transporte públicos, y caminatas de varios kilómetros, para confirmar su afán de nomadismo, un estilo de vida y un modo precario y brutal de existencia sublimado por la escritora que las califica de “encantadoras mariposas de Renfe, la poesía y la gracia alada” (p. 6). Prosigue con “Una atención delicadísima” en la que decide viajar en un tren con sus colegas desgüeñadas. La sucesión de términos de jerga: “panoli” o “embaular”, los nombres despectivos de sus competidores más agresivos que negocian con el aceite con el apelativo de “señoritingos” y “manfloritos”, los del “butroncito, y explica que bajo las gabardinas llevan una especie de bota que sujetan bajo el brozo mediante unos tirantes “¡Y eche usted aceite!”, y que son a los que el Gobierno debería perseguir porque perjudican el negocio. Villarta concluye empáticamente este episodio comparándose frente a aquellos “enemigos de la gabardina y del butroncito, éramos Daoís y Velarde del estraperlo” (p. 8). En sus reflexiones acude al pasado romántico en el que no cree y exclama: “Románticas, lo que se dice románticas las mujeres de hoy. En la conversación no lo parecemos mucho, porque siempre estamos hablando de garbanzos y de cuándo dan lentejas; pero en los hechos...” En su recorrido por los pisos que abastecen también, una de las estraperlistas comenta su envidia por el modo que viven las señoras en algunos distritos de Madrid: “”Esa señora sí que tiene bien ordenada la casa; su cuartito de baño, su gas, su teléfono y su estraperlista...”(p. 10) De nuevo alude al paisaje y paisanaje del Madrid romántico, ese de damas con corsé, caballeros de sombrero de hongo, violeteras y organilleros en conexión con el “estraperlillo” del tabaco. Asumiendo la primera persona del plural y usando el diminutivo como modo de que sus lectores se familiaricen con el oficio, incluyéndose en ese viaje que ha realizado por todas las aristas del estraperlo comenta sentenciosamente: “Ahora los que tengan afición

a las matemáticas, que hagan su cálculito de todo lo que necesitamos vender para sacar un jornaleta los pobres estraperlistas del tabaco, que somos las Cenicientas de la profesión”. (p. 15)

En la novela corta de los primeros 40, *Con derecho a cocina*, se enfrentan dos visiones del mundo: la de Doña Victoria, la madre, y la de Helena, la hija menor que desea por encima de todo ser independiente de los hombres y convertirse en una profesional. Su distinta manera de pensar, respecto de sus hermanas ya casadas, está a su vez incardinada en su aspecto físico también opuesto al de estas. La autora la describirá entonces como a la hermosa helena troyana.

Helena era rubia, larga de piernas y armoniosa de ademanes, frente a sus hermanas, morenas, metidas en carnes, y con simpatía de expresión más que de movimiento. (p. 2)

Las discusiones frecuentes y los reproches sistemáticos de la madre, que termina apelando a la estabilidad familiar, o sea, la de su propia tranquilidad tras casar a la última de sus hijas y vivir de sus maridos, crean la dialéctica necesaria para entrar en la trama y prever la síntesis final, el drama humano encarnado en Helena.

Al finalizar estas escenas, Doña Victoria, las manos en la cabeza, se encerraba en su habitación con una aspirina. ¿Por qué la vida la castigaba de tal manera? (...) ¿Y por qué no comprendía Helena con la inteligencia con que lo habían hecho sus hermanas que la sabiduría femenina no consiste en conseguir este u otro puesto, sino ganar oposiciones para administradora del esfuerzo masculino? (p. 2)

Finalmente, tras el acoso materno debe ceder y entregarse a un administrativo al que no desea. El hijo habido entre ambos le es finalmente arrebatado para ser criado entre su madre y su marido al margen de ella. Sin embargo, son los distintos espacios en los que

habita la protagonista: la casa familiar y un hotelito donde el matrimonio alquila una habitación para ellos y su nuevo vástago, los personajes que comparten esa sala de estar y sus vidas los que realmente determinan el fracaso de su destino como hija, esposa y madre, pero sobre todo como ser individual que ha terminado sacrificando su proyecto vital. Y todo, porque aspira a su propio espacio con derecho a cocina.

Helena duda de si podrá ser buena madre, de si merece su propia vida, ella sólo se calma cuando sale a la calle, fuera de los espacios cerrados y domésticos que la habitan moldeando a una desconocida.

Poco después se anunció el niño. Helena no sentía apetencia del hijo. Su vida se había engranado a base de horas, de mínimas preocupaciones. No le quedaba espacio para nada ¿Tendría ella derecho a un hijo? (...) ¿Podría disponer de horas suficientes, de sosiego, para dedicárselos? (p. 10)

Don Agustín, su jefe, también la pretendía y con ello contrariaba el respeto que sentía por él. Su inclinación hacia ella era tan asfixiante como todo lo interior. Helena miró a la calle, “eran sonidos, luces que la aturdían, que la dominaban poco a poco con invencible exaltación. (...) Don Agustín la hizo penetrar en su coche (...) Los acontecimientos que se habían estado madurando durante días y años colgaban como frutas maduras. Y sin que ella pudiera defenderse. Volvía a dominarla la rebeldía” (p. 15)

Helena ha perdido el control de su vida, entre el trabajo y la dedicación a su hijo, ha abandonado el cuidado de su marido, Ricardo, pero la sombra de su madre, un verdadero “ángel del hogar”, tutelaba sus vidas. Había ido a la casa familiar a rescatar a su hijo de las garras de una abuela dominante, pero protectora del hogar que el hijo intuye estable y cómodo como un útero.

El niño sonrió a la abuela, miró con detenimiento a su madre y plegó los labios en una mueca de duda; volvió a sonreír a Doña Victoria y, como

Helena, llevándole en brazos, se alejaba de la abuela (...) el niño comenzó a llorar (...) Se adelantó entonces Doña Victoria. El pequeño dirigió hacia ella los brazos, mientras su boca rota aún de sollozos, mojaba las sílabas:

– Ma...má... (p. 13)

Descubrimos pronto que Helena busca también enamorarse y que distingue perfectamente entre amistad y amor, sólo que ese hombre debe ser fuerte y decidido, no estar angustiado por la falta de dinero ni atender exclusivamente a sus caprichos varoniles (la corbata, la marca de automóvil o la posición en el ranking de su equipo de fútbol). En la descripción de los tipos masculinos, Villarta hace siempre gala de su desprecio, de su distancia intelectual. En el primero que aparece –Ricardo Alfer– dibuja su aspecto desgarrado como el de un pez que ha crecido demasiado excediendo los límites del acuario y que se deja echar el anzuelo, que no es otro que la “sonrisa amplia” de la celestinesca Doña Victoria, a quien sus “gafas sonrieron”. Este archivero tímido y triste busca madre, porque es huérfano, una situación ampliamente folletinesca, si no fuera porque es abordada con comicidad rayana en lo caricaturesco. Archivero de profesión, su madre-suegra, llama a ese oficiante de consulta y guarda, “despensero de la intelectualidad” para compensar así su falta de autoestima.

Su tono condescendiente y su tendencia a la sorna da un quiebro radical cuando la autora encuentra una justificación para adentrarse en uno de sus personajes preferidos: la ciudad de Madrid; aquí alcanza un tono poético fuertemente expresivo, una personificación ajustada en cada detalle al afán de hacer unos recorridos visuales al lector. Con la excusa de buscar piso, Helena nos descubre los patios angostos, donde la ropa limpia y las plantas son sus señas de identidad popular y la jaula de un pájaro “emborrachándose con su propio trino”, su banda sonora, “la vida familiar asomada a una ventana tan baja que pertenece a la misma calle”, una leve separación arquitectónica entre la privada intimidad del hogar y la vía pública de lo transeúnte.

En su excursionismo por la ciudad, Villarta arremete contra los edificios de nueva planta que han crecido apresuradamente y que por lo mismo “tienen una prematura vejez y una monotonía de cejas depiladas”. Como buena periodista menudea en datos

sobre el estado de rentas y la carestía de vida de aquella época. “(...) El coste de las viviendas se ha adelantado al índice de vida en lo que a sueldos se refiere” anotando a continuación que el salario de todo miembro de la clase media ronda las tres mil pesetas, un tope que no llegaba a alcanzar Ricardo, esa figura interpuesta que hace la función de novio o de acompañante según la conveniencia de Helena y también de él mismo, dada su desocupada vida social.

Performativamente, la búsqueda de piso por rutina, al igual que la compañía de Ricardo, termina encarnándose en ese noviazgo indeseado por Helena, pero que ha sido sibilinamente maniobrado por su madre, de mentalidad estrecha y egoísta. El título de la novela adquiere sentido en el punto en que los sueños de Helena han sucumbido a la tenacidad del carácter de su progenitora, quien con la excusa de haber encontrado un verdadero palacio con jardín, lo que el futuro matrimonio encuentra es una habitación en un palacio del Barrio de Salamanca (p.4), con derecho a cocina y a comedor, y un día a la semana, con derecho también a la salita para compartir ese hotel palaciego en un lugar envidiado por sus amistades. La boda se había cocinado entre el consenso de las matrimoniadas junto a la madre, por el lado del novio, y con la envidia de las compañeras de oficina, por parte de la novia.

La matriz de esa sociedad es, sin duda alguna, el gineceo familiar y en su conjunto resultan un arma cargada contra la voluntad de un ideal aún: este de enamorarse y ser independiente, que incorpora el personaje moderno de Helena; cuando el infeliz Ricardo, que la autora compara con un perro callejero y accidentado en manos de su enfermera le ofrece a Helena, lealmente, la posibilidad de retractarse de su decisión de boda, ya es tarde, porque el anzuelo que lo pescó ahora se ha clavado sobre el corazón de su prometida, mostrándole que esa es la única realidad a la que puede aspirar: un hombre apocado, que ella jamás habría divisado en su horizonte amatorio y un espacio descoyuntado, una habitación de hotel con derecho a cocina. El precio por su rebeldía.

El encuentro con su esposo en el viaje de bodas, en un hotel de Barcelona sobre la Plaza de Cataluña, es una suerte de acertados paralelismos pero también de simbolismos del color (un rasgo que estuvo desde antes del Romanticismo en la narrativa en femenino) y que en este caso trascienden el jardín para llevarnos al erial del luto, la soledad y la muerte asociados al color negro y al semantizado tono gris que todo lo acomoda a su medianía, y que permiten trazar ante nuestros ojos la enajenación, la con(s)cienza del

miedo al abismo al que se asoma Helena, cuando seguramente ya ha discurrido la fetichista noche de bodas. Nada sabemos de su intimidad, pero sí de los sentimientos de la protagonista en este final del primer acto, coincidente con la aritmética del relato que nos cuenta A. Villarta. Es esa fórmula de eludir lo concreto sin renunciar a contar la frustración sustancial de las relaciones de pareja, privadas de comunicación física y emocional, lo que se observa en toda la novelística, corta o larga, escrita por mujeres y que ya hemos tratado aquí anteriormente cuando hablábamos de C. Martín Gaité o de Elena Quiroga, entre otras.

Helena se dio cuenta de que ya no dependía exclusivamente de sí misma, en el momento de asomarse al balcón del hotel (...) Atravesaba la plaza una anciana vestida de negro, entre un revuelo de palomas, a quien repartía galletas. (...) Se veía que eran antiguas conocidas (...) Helena pensó que se encontraba tan cansada (...) y que también a ella le gustaría ser acariciada por las palomas (...)

Ricardo trajinaba en el cuarto de baño (...) apareció sin sus gafas, en mangas de camisa, Helena estuvo a punto de gritar, como si en la habitación entrara un ladrón. Aquel hombre le era desconocido (...)

Las cosas más bellas se convertían en la página de un catálogo. ¡Pero era tan bueno! Para sofocar su rebeldía, Helena se lo repetía constantemente.
(p. 6)

Personajes ya caricaturizados como Segundita, quien se dedica al negocio de la reventa de regalos de boda a cambio de un sueldo neto de mil quinientas pesetas mensuales, podría ser un digno exponente anti *tremendismo*, que aquí representa el papel de la desacralización de lo trágico; en cierto modo es una trotamundos que negocia con las fantasías de las novias y de su cohorte de invitados antes de que las luces se apaguen para siempre; una experta en recoger los desechos de un ritual de iniciación a la vida, a ese valle de lágrimas cristiano, pero también la contraparte de una mirada que nos hace mirar en la conciencia del personaje principal, de sus neurosis de limpieza, especialmente exhaustiva contra su cuerpo pero también de la única habitación que

habita, como el mejor modo de borrar lo compartido con su marido. La calle, los espacios abiertos y la autonomía que le daba la oficina a Helena eran ahora su verdadero universo personal, su intimidad.

La novela corta *Con derecho a cocina*, a pesar de haber sido escrito en los primeros 40 años pone en contacto con una realidad social infrecuente en ese tiempo en España y es la de la prórroga de la mujer casada en el mundo laboral del que partió antes del casamiento. Quizás se trate de otra proyección de la escritora, quien jamás hubiera aceptado que un hombre decidiera por ella a cerca de su desempeño profesional.

Las descripciones de la galería de sus personajes son de una rotundidad sorprendente, trazados con la habilidad de quien más tarde será guionista de radio y célebre cronista de costumbres locales, además de poeta reconocida y premiada. Las mujeres que pueblan el hotel de Juan Bravo, en el que se alquilan los protagonistas y que regenta Doña Eulalia (“de busto liso y barbilla pronunciada”), resulta ser toda una maquinaria orgánica que no descansa ni de día ni de noche, momento en el cual sus habitantes se desempeñan en supuestos oficios ocultos. Doña Alfreda, viuda excepcionalmente joven, se está diluyendo en su transparencia y blancura, constituida en espíritu para lo artístico; por último, Duchi, a quien “le gustaba vestir bien y era ambiciosa” y que del brazo de una amiga extranjera frecuentaba por las noches un “afamado” cabaret.

Es el mundo del secreto y del disimulo que enmascaran las exiguas rentas de unos inquilinos de esa clase media raspada, cuyas vidas son, a pequeña escala, un botón de muestra del Madrid de posguerra.

En la celebración de su cumpleaños, Doña Victoria no puede cesar de encarnar el papel de Celestina, aún a pesar de que ya no está justificado, e invita al jefe de su heroica hija, Don Agustín, para testar el negocio de la boda, la colocación en el mercado de la más pequeña, aquella que un siglo atrás habría estado destinada, sin embargo, a cuidar de su madre.

La provocación que supone la puesta en escena —la del penado adulterio— es sólo un elemento de tensión que se diluirá rápidamente, en apenas unos párrafos, relevada por el anuncio de la futura maternidad de la protagonista quien, con el paso de los meses, volvía a recuperar “una íntima alegría. Sentíase buena, desdoblada”. La heroína pagana deviene en mística cuando se enfrenta a la maternidad. La descripción de A. Villarta es

prestada, tan literal, que muestra por vez primera en un asunto vital su desconocimiento, concediendo un halo de misterio a este acontecimiento, que no pretende amortiguar con ironía ni menos aún socarronería.

Como en una tragedia clásica, Doña Victoria pretende robarle el fruto de su vientre a Helena y devolverla al mundo para poder seguir manipulando voluntades..., ahora la de su nieta preferida. Pero ese acto de brujería no llega a producirse. La maternidad, como la milicia en el mundo de los varones, significa el sentido de realidad, la transición a la madurez. Aquí entra en juego otro personaje femenino de folletín y conectado sin embargo a la realidad social coetánea a la autora: Lucía, la niñera, que prepara oposiciones para conseguir un empleo fijo. Una alianza frágil que las murmuraciones de un universo tan reducido como un hotel con zonas comunes, desbaratará de inmediato.

En las novelas corta de A. Villarta, los personajes femeninos no son como en los de C. Icaza, etéreos, soñadores o profundamente desarraigados de lo real, pura fantasía en suma, sino que se moldean en el barro de las calles de Madrid. Su fidelidad a la realidad es un rasgo de coherencia en la escritura total de esta prestigiada escritora falangista. Otro rasgo distintivo de esta novelista será su absoluta preferencia por el proteico universo femenino y la naturalidad con la que relega a un segundo plano la intervención de los personajes masculinos, que son trazados con el lápiz grueso del estereotipo. Ricardo no es un interlocutor, es un acto de fe del lector con quien se reencuentra en contadas ocasiones para emitir en un sordo párrafo, quejas o mandatos que apenas escuchamos.

El acoso de los personajes del hotel a causa de los inconvenientes de la maternidad de Helena, la maledicencia de solteras y viudas, la tentación de Doña Victoria de hacerse cargo de sus vidas, tuercen el destino de la protagonista. Una mujer moderna, porque quiere trabajar y ser autónoma, pero también madre y, por tanto, un binomio condenada al fracaso. Lo único que no acepta Helena es su primera elección: casarse con Ricardo, pero no podemos olvidar que este personaje ha sido seducido desde el primer momento por la única y verdadera madre, quien tiene incorporado a su nombre el triunfo final. Su marido y su hijo prefieren a la gran madre, a Doña Victoria, el desenlace fatal está, en efecto, a la vuelta de una esquina.

También Ricardo comenzó a faltar algunos días de Juan Bravo (el hotel). Siempre había mostrado una predilección por Doña Victoria y su casa y ahora, como tenía allí a su hijo, porque le quedaba próxima a su trabajo, o por cualquier otra circunstancia, se presentaba a las horas de las comidas (...) Helena avanzó unos pasos más y el griterío del niño aumentó (...) Se adelantó entonces Doña Victoria (...) ¡Pobrecito mío que creyó que se lo llevaban (...) Y si vuelve, le pegaré a la mamá mala... (p.13)

La seducción de Duchi, la mujer ligera, una sirena en Madrid –“de charla apretada y colorista”– su vecina, otra inquilina del Hotel de Juan Bravo con derecho a cocina, y oyó su voz, se maravilló de “su ciencia para catalogar de un golpe de vista a los hombres y descubrir sus intenciones”.

De nuevo la autora ataca a los hombres y ahora cargada de razón pues se lo permite el buen criterio, la moral burguesa que rechaza la vida alegre, y califica las ansias del cliente que la emborracha como las de un “animal carnicero”.

La derrota final como en una tragedia clásica, como la que ha inspirado su nombre de pila está servida. “Odiaba al niño, odiaba a Doña Victoria”, su mayor pecado había sido no saber negarse a su destino y así el “fatum”, que es sagrado como en el drama romántico, la expulsa del carril de los mansos y la entrega en manos de su redentor, su propio jefe, Don Agustín quien por segunda vez la devuelve a su vida honrada.

Frente al desenlace habitual, desesperado, del folletín, Ángeles Villarta hará que un “pusilánime” Ricardo, el hombre al que nunca amó Helena, se convierta en el príncipe azul de un cuento de hadas más que en una novela rosa. Una oportunidad en su trabajo les permitirá vivir como una pareja se merece: “en un pisito de setecientas pesetas, ¡y sin derecho a cocina!”

Las claves siguen siendo, como ya se dijo anteriormente cuando tomábamos el pulso al pensamiento falangista, las de predicar contra la modernidad, haciendo fracasar las ambiciones independentistas de las mujeres ya casadas, cuya única opción es esperar al marido y criar a los hijos; aunque, ciertamente, el personaje heroico de esta novela corta

pudo haber elegido seguir soltera y rechazar las propuestas de matrimonio de un hombre que nunca estuvo en su corazón.

Coherencia, pura coherencia, parece decir la autora M Labrador Ben (2006) ¹⁹² ha publicado varios ensayos tanto sobre Ángeles Villarta como sobre la premiada novela, *Una mujer fea*, que premiada en diciembre de 1953, siendo publicada un año después por la editorial Colenda de Madrid, dentro de su colección Grandes Novelistas de Nuestro Tiempo. Años después lo obtuvieron Maluma (María Luz Martín), en 1954, por su novela *Algo para ti*, al año siguiente Carmen Nonell, por *Zoco Grande*, y Margarita Gómez Espinosa, en 1956, *Por almas y por mares*. El premio venía a llenar un visible hueco entre los galardones literarios destinados a rendir homenaje a la pluma femenina. Así se explicita en uno de los preliminares incluidos en esta novela.

Premios extraordinarios, con extraordinaria abundancia, se derraman por doquier sobre las gentes de letras, pero entre todos faltaba uno, el premio “Fémima”, que estimulase a la mujer española y Editorial Colenda lo ha creado [...] Es una recompensa a la novela escrita por “ellas” y para “todos”, sin que las escritoras se vean impelidas a luchar contra el varón en concursos que necesariamente, por exigencias de la contienda, les obliguen a masculinizar su feminidad. (“Del editor al público”)

Los requisitos que debían cumplir las novelas que se presentaran al Premio Fémima eran básicamente dos: en primer lugar, estar escritas por mujeres y en segundo lugar, ser femeninas tanto en su contenido como en su estilo. Una filosofía que pone de manifiesto el tono que se le exigía a la mujer escritora para seguir siéndolo.

En el Acta del jurado se insiste en estas exigencias, que encajaban a la perfección con el relato que lo inaugura, como a continuación se justifica:

En fin, *Una mujer fea* es una novela escrita por mujer y con prosa no masculinizada, sino por una mente ricamente femenina. Lo transpira toda la novela; y un premio que se titula “Fémima” sólo a una novela así podía

otorgarse. [...] El premio “Fémina” no podrá otorgarse a novela que no tenga en su prosa y en su desarrollo todo el perfume del alma femenina. Y esto no se entienda como una “galantería” del Jurado o de la Editorial patrocinadora del concurso; no. Se trata de aportar a la Literatura española aquellas novelas que entrañen un mundo femenino y sin mixtificar, una concepción femenina del mundo, un modo femenino de ver y enjuiciar hombre y paisajes, cosas e ideas. (“Del editor al público”)

Así figura en el “Acta del acuerdo de concesión del premio Fémina de la editorial Colenda dotado con 50.000 ptas. Hay que resaltar el hecho insólito que representa en la España del franquismo la creación de este premio La novela tuvo un gran éxito consiguiendo veintidós ediciones, a la par que se promocionaba tan novedosa iniciativa en la España franquista, pero sin duda también abonó el prestigio que ya había obtenido la escritora. Dentro del Acta se contiene un detenido análisis estilístico que merece la pena traer a colación aquí, en parte también porque nos acerca a los valores formales que primaron entonces en el territorio específico del relato corto.

Dicha novela que se presentó con el lema “Mis verdes Asturias” se la cataloga como “profundamente humana, sencilla, natural, psicológica y nada tremendista ni en el contenido ni en la forma, aunque aparezca en algunas ocasiones”. *Una mujer fea* es una novela de costumbres rurales de carácter dramático en la que se nos relata la vida de varios personajes, mujeres principalmente, que habitan un impreciso pueblo de la costa asturiana, en realidad su natal Lastres, durante la posguerra. Se inspira en hechos y personajes reales, incluida la mujer fea que le da título. Su argumento es el siguiente: Josefa se queda huérfana al comienzo de la novela, ha de enfrentarse de golpe a la vida y al trabajo regentando la tienda de su padre Matías, que siempre la había aislado del mundo para que no sufriera; Gloria, la modista del pueblo, es una mujer rebelde enamorada de Julián (hijo ilegítimo de Lucinda y del señorito don Andrés), pero éste mantiene hacia ella una actitud ambigua y finalmente se enamora de otra, Olvido, hija de buena familia y de una clase social superior a él, lo que hace imposible su amor. Ante la oposición de su madre (Margarita), Olvido se hace monja y Julián, después de rechazar nuevamente a Gloria y como venganza hacia Margarita, propone matrimonio a Josefa. Se casan y llevan adelante la tienda con una felicidad extraña basada en dormir

secretamente en habitaciones separadas. Ante la pobreza que asola la región y las presiones de Josefa sobre sus clientas para que le paguen parte de las deudas, estas deciden quemarle la casa con la finalidad de destruir los cuadernos de cuentas que les comprometen. El plan se acomete en ausencia de Julián que ha ido a la ciudad a realizar unas compras, pero milagrosamente Josefa se salva del incendio y se refugia en la capilla del cementerio. A pesar de que Julián siempre se ha negado a aceptar la caridad de la familia de su padre, va al Palacio en respuesta a la petición de don Andrés y, si no se reconcilia del todo al menos acepta vivir en la casona y encargarse de las tierras en régimen de arrendo mientras don Andrés viaja a Perú. La vida parece sonreírles de nuevo a Josefa y a Julián hasta que regresa Gloria, que había huido del pueblo con Ricardo, el médico, con el que se casó en la ciudad. Josefa malinterpreta un cruce de miradas con Gloria y además las ausencias de Julián son cada vez más frecuentes lo que la lleva a pensar que Él sigue enamorado de Gloria y que ésta le corresponde. Tanta presión y la ocultación de su dolor junto con la maledicencia pueblerina han minado irremediablemente su salud, y al descubrir que todo había sido invención, recupera la felicidad pero cae muerta delante de Gloria, Julián y Ricardo. Todo el pueblo acudirá emocionado a su entierro y por primera vez sólo verán bondad en ella: “Es una santa. Nos protegerá.” (p. 387).

Como analiza Labrador Ben (op.cit) “el tratamiento de los personajes es disímil, en parte debido a las exigencias del Premio que debía primar la psicología y el punto de vista femenino, de ahí que el número de hombres presentes en la historia sea considerablemente menor y poco afinado en sus descripciones, salvo Julián, y más que profundizar en ellos se destacan los rasgos que interesan para la narración. Frente a los masculinos, los personajes femeninos presentan una mayor profundización psicológica llena de ricos matices y algunas veces con evolución de carácter”.

A pesar de ser Josefa el eje central de la historia, pues tanto su posición vital como su temperamento condicionan la acción de los que la rodean, su presentación aparece cuando la novela está algo avanzada. La sobreprotección a la que la someten los hombres de su vida., tanto por parte de su padre como de Julián, su incapacidad, casi autismo, para trasladar a los demás sus sentimientos (el agradecimiento, primero, y el resentimiento, más tarde hacia Gloria) y la incomunicación con los pueblerinos que la detestan son ingredientes básicos de esta tragedia anunciada de una mujer fea, cuyo único encanto era su pelo negro al aire, en todo su esplendor.

Un aspecto ilustrativo de esta novela a nivel sociológico es el tratamiento de los malos tratos que sufrían las mujeres por parte de sus maridos o de sus hermanos, que se aborda como conocimiento de causa y no como reivindicación. El tema aparece presente en varios capítulos, pero en el siguiente fragmento se pone crudamente de manifiesto. El marido le pega porque sospecha que ella se ha vestido “no era para gustarle a él, sino para otro”, inmediatamente la tira sobre la leña arrancándoselo y haciéndolo “girones”, Ella muestra sus muslos y todo su cuerpo amoratado.”¿Veis? Y en el tono de su voz había un destello de orgullo”.

Sólo aparece una voz masculina que comenta las agresiones como algo sabido y siempre previsible, es el comentario de Antón, el sepulturero:

Pues como os iba diciendo, y con permiso de éste, que su mujer se casa con el criado. Y cuanto éste trabajó y ahorró lo disfrutarán ellos. Ahora que todas las palizas que no le dio se las dará el nuevo marido. No le ahorrará ninguna, y de las buenas. Y me parece a mí que ella debió de probar ya alguna. (pp. 312-313).

En el análisis al que aludimos se destaca el desarrollo lineal de la novela en la que se apela a los hechos pasados cuando se quiera justificar el talante asustadizo de Josefa, a causa de su orfandad, habiendo sufrido acoso escolar por su aspecto desaliñado y poco atractivo. (pp. 53-66); se producirá analepsis nuevamente cuando la autora nos cuenta el breve amorío habido entre Lucinda y el señorito, don Andrés, del que nacerá Julián, y consiguientemente su huida a la ciudad donde sobrevive como ama de cría; y cómo debe volver al pueblo a cuidar de su hijo ilegítimo, muerta su madre, y su casamiento con Quico, un hombre decente que la comprende y la cuida, y las primeras experiencias y peleas de su hijo con otros niños a causa de su origen. (pp. 223-240).

Es notable, en *Una mujer fea*, ciertas concomitancias con la novela de E. A. Poe, *El hundimiento de la Casa de Usher*, que está presente en la descripción de la casona del Palacio cuando ya han pasado sus años de esplendor.

El Palacio, perfilándose sobre el cielo, apenas iluminado por la luna, era una masa negra, borrosa y su aspecto, rodeado de árboles talados de superficies donde crecían hierbas malas, parecía el señor de una tierra maldita (...) los herederos de aquel gran señor, que Dios tenga en su gloria, no cumplieron lo que él ordenó. No hicieron donaciones a las capillas, al cementerio, y cuando las expropiaciones se quedaron con fincas de las Benditas Ánimas del Purgatorio. Y lo que se roba a Dios no aprovecha. (pp. 338-339).

En la confección de sus grandes reportajes –*Mi vida en la basura* (1955), *Yo he sido estraperlista* (1950) y *Mi vida en el manicomio* (1953)–, el esquema es similar. Una presentación personal donde se especifican cuestiones de su pasado familiar o gestiones e itinerarios para lograr su cometido informativo, así como un marco en el que se inicia la acción. Escritos siempre en primera persona, glosa cada experiencia de intercambio que se va produciendo en sus andanzas al modo si se quiere picaresco, y el destinatario es el lector del Domingo. *Mi vida en el manicomio* está ambientada en el hospital psiquiátrico de Oviedo en el que la periodista de investigación pretende indagar en la vida de los recluidos en el manicomio para dar una visión de la locura ajustada a la realidad de la ciencia. Villarta intentó inicialmente desarrollarlo en la clínica privada del Doctor León, en donde no llegó a ingresar por falta de consentimiento. El reportaje resulta ser finalmente un itinerario de casos curiosos, algunos fascinantes, que nos permiten adentrarnos en las ideas sobre la locura que tuvo la clase media con estudios universitarios de la que procedía la reportera. Introduce sus relatos informativos hablando de su infancia y de su afición a la lectura; dice que se montó su propia isla de Robinson Crusoe debajo de la mesa del escritorio de su padre. En aquella biblioteca se aproximó a la literatura médica que nunca le interesó hasta el momento en que se planteó explorar la mente de los desequilibrados. Se refiere a las ilustraciones de los folletines que leía su bisabuela Ángeles “que era muy novelera” y cita sus autores favoritos – Luís del Val, Antonio Contreras y Enrique Escrich– y los títulos que allí figuraban – *María la jornalera*, *Los hijos del trabajo o el corazón de un obrero* y *Magdalena, la mujer adúltera*–; “historias de marquesas que han abandonado a su prole y caballeros con los que no puede existir una historia de amor pues están casadas, criadas que son hijas bastardas de nobles, humildes trabajadores que son tratados

injustamente, pero a los que el destino les brinda una oportunidad inimaginable.” Reseña que, aunque nunca los leyó, sabía que “estos libros estaban forrados por entregas” y confiesa que lo que realmente le fascinaba eran las litografías.

Tras esta presentación, que se construye para que los lectores se familiaricen con ella, muestra su itinerario para ingresar varias semanas en el psiquiátrico del Doctor León, que finalmente descartó. Se proponía vivir como una enferma mental para poder relatar de primera mano las mejores historias de los locos que allí estaban ingresados. Fue arduo, pero al menos pudo compartirlo con el conocido poeta Emilio Carrère “que sabía muchas historias de locos”. Sostenía la creencia, que nuestra reportera compartía, de que en realidad existe, no una predisposición sino una vocación de loco, “un secreto orgullo de saberse distinto que la mayoría de la gente con ventanas anímicas abiertas a panoramas terribles, pero diferentes”. En estos primeros capítulos, Villarta, que apenas cuenta “cuatro lustros”, avanza que cree en la posibilidad de que ella misma, en su condición de demente pasiva, se pueda contagiar de la locura de las internas. “Carrère, durante nuestra guerra, se había visto obligado a refugiarse en un manicomio, y allí estableció relación y amistad con los psiquiatras que visitamos. Me hablaba de electrochok, de inyecciones de insulina, de cardiazol y esencia de trementina, de operaciones en el cerebro. Discutíamos acerca de si en la actualidad existe afición hacia los temas psíquicos, de la huella que en la mente deja la palabra hablada y la palabra escrita.”

Describe Villarta, en las primeras páginas del reportaje, cómo fue descartando aquellas opciones insinceras, demasiado asépticas y de nulo interés periodístico como las que le ofrecen las clínicas privadas, cuyas instalaciones parecen blancos palacios con preparadas penumbras en los pasillos. “Yo quería asistir al espectáculo de la vida de los locos, no que me mostrasen un decorado de hotel, tras el que tratasen de escamotear algo tan serio, tan trágico como la demencia”.

Al fin se traslada a su tierra natal, al Hospital Psiquiátrico de Oviedo, en donde se le ofrece la posibilidad de pasar el tiempo que precise. Llegados a este punto, Villarta da una lección de verdadero periodismo de investigación al afirmar que “si así me apetecía podría marcharme pasadas unas horas, que es como suelen hacerse la mayoría de los reportajes, pero sería una impresión fugaz y posiblemente falsa de la vida de los locos”.

Lo cierto es que este estilo de abordaje del reporterismo de actualidad se inició ya con la decadencia del Naturalismo, pero se desarrolla a gran escala en crónicas de viajes y en los relatos de los/las corresponsales de la guerra de África; de nuevo, en la posguerra española se reedita este afán de escribir, a pie de obra, con un realismo crudo como el que se inscribe en el modelo de relato de sucesos y de crónicas judiciales. De nuevo, hoy, la televisión retuerce esta espectacularidad buscando el efecto de sobrerrealidad en programas como *Callejeros*, y aún más en aquellos formatos en los que para vivir entre los ciegos, por ejemplo, la periodista y/o actriz se somete a una intervención mínima de dilatación de pupilas y se entrena para deambular por la ciudad como una invidente. Unos reportajes que pretenden más el impacto que la reflexión sobre lo verdaderamente acontecido. El canon se desplaza de plató en plató hasta impregnar los formatos de experimentación de la condición humana grabada en cautividad, a modo de exhibición de lo real que se traduce, sin embargo, en pura interpretación, en recurso ficticio.

Trescientas cincuenta mujeres en un pabellón y otro tanto de varones viviendo en edificios separados por un amplio jardín, el *locus amoenus* al que la reportera se retirará cada jornada para tomar notas y, en ocasiones, para conversar con alguna interna, cuyo diálogo transcribe buscando siempre nuestra complicidad como lectores. Entre los casos más interesantes destaco el encuentro con una niña (parece que más bien una adolescente) “disconforme con su femineidad”. El tono y la jerga son prestadas de la psiquiatría y con ella pretende legitimar su reportaje dándole mayores visos de realismo y certificando su interés informativo al potencial público interesado, más o menos morbosamente, en el asunto de la locura.

Era una megalómana con exaltación y disimulo del orgullo, resultante de una mala confirmación cerebral (...) un corto circuito sobre las neuronas del orgullo altera las comparaciones que está llamado a hacer entre él y los otros hombres y le impide situarse en el nivel que le conviene a la humanidad (...)

Como la idea de grandeza va, en los megalómanos, asociada a la de persecución, posiblemente por eso la niña del manicomio de Oviedo sentía los impulsos ambulatorios, huía de su familia que le ponía vestidos femeninos y le obligaba a llevar el pelo largo, que la taladraban los

lóbulos de las orejas, que la consideraron como a otra chica, cuando ella *sabía* que era chico” (p. 42)

Nunca llegaremos a saber si esta manía ambulatoria o deambulatoria que he anotado aquí se corresponde con un caso clínico desde primera hora, porque la autora no cuestiona sino que alaba los avances que se han producido en la psiquiatría en la era de Franco. El relato de la sintomatología resulta tan calculadamente científicista que cae, por el contrario, en el otro extremo del arco, en la saturación narrativa. Al leerlo desde nuestra posición actual, en un mundo en el que los cambios de sexo son socialmente admitidos, jurídica y médicamente respaldados, tenderemos a considerar que el argumento tiende al alegorismo. Desde la posición de receptora, desmontadora del texto, sugiero que, posiblemente, la protagonista se convirtió en una acosada porque, moralmente, no era aceptable para la familia su rechazo de los signos externos de la feminidad.

El segundo caso que trata en *Mi vida en el manicomio* es el de la interna que bebía leche en las escudillas de los gatos, que le sirve para entrar en el manicomio por un “buen pórtico”, ese que le conducirá a hacer consideraciones ambientales teñido de plasticidad por el uso de adjetivaciones procedentes de la caja del terror, y que nos anima a continuar la lectura de los avatares de su prolongada estancia entre toda clase de demencias.

Sentadas en los bancos, tiradas por el suelo sobre sus propias deyecciones (...) pelo casi rapado para evitar los parásitos, ropones que le llegaban a los tobillos (...) inmóviles en la contemplación del suelo, dobladas en dos, apoyadas en la pared, agitadas y recorriendo la enorme galería, formaban un trasunto de pesadilla” (p. 53)

En el capítulo VI hace referencia al cambio de procedimientos utilizados en los manicomios de su tiempo frente a los que denunciara una periodista norteamericana, Violeta Larsen, en 1908 y que calificó de medieval por el uso de artilugios de tortura

tales como esposas, cadenas, cintos de cuero, sillas de seguridad..., en el tratamiento de los internos.

En sus digresiones sobre el comportamiento de las mujeres con las que convive aparecen curiosas referencias, como esta de los ataques epilépticos o de las neurosis obsesivas en relación con la limpieza que considera síntoma claro de locura. “lavarse cien veces al día, cambiar de ropa, pasar la servilleta por un plato limpio, introducirla y frotar una copa o un vaso recién lavado”, pero también de una dieta deficiente asociada con las recaídas. Aun más perspicaz resulta su observación sobre el uso alternativo del lenguaje a la hora de relacionarse con una mente desquiciada. Le sorprende a Villarta el recurso de las dementes a la expresión: “voy a ser buena”, cuando estima que quieren asegurar que van a ser “razonables”, es decir, “que no se van a entregar a sus manías”. Pero, quizás, lo más determinante para su supervivencia en el pabellón de mujeres del Psiquiátrico de Oviedo fue comprender, casi desde primera hora, la importancia de medir sus palabras para evitar que los locos, que califica de “seres mágicos”, las retorciesen fomentando así sus obsesiones; y, sin embargo, esa precaución es sólo enunciación de intenciones que no praxis, como finalmente podemos comprobar en la transcripción de los diálogos.

Su rechazo hacia los filósofos, vanidosos por naturaleza y charlatanes, evidencia mejor que nada su personal pragmatismo, sus convicciones más íntimas sobre la sobriedad y la llaneza como virtudes existenciales. “Algunas veces un filósofo es un señor que no cae en la locura, porque está frenado por su propia tontería, En cambio, si un loco deriva hacia la filosofía, me parece bastante normal (...) Soy una mujer de pocas palabras, me molesta la charlatanería”. Quiso mi mala fortuna que me correspondiese como compañera una logorreica egocéntrica, —esta es la que me va a echar del manicomio— (que aparece entrecomillado como reflejo de su pensamiento, aun cuando todo lo dicho sea elucubrativo). (p. 158)

Por lo demás un caso sorprendente, cuyo relato constituye por sí solo un aliciente para la lectura del reportaje es este del ágil diálogo con María de las Mercedes, una demente que se cree autodiagnosticada, y que se sitúa en la posición del psiquiatra que se autoanaliza:

Yo estoy segura de que voy a salir muy pronto del hospital psiquiátrico porque he comprendido que la lucha contra la locura y la voluntad de curar constituyen errores gravísimos que se pagan con el empeoramiento (...)

Hay una ley que se llama del esfuerzo convertido, por la cual todos los esfuerzos conscientes, voluntarios del sujeto para resistir a una sugestión, a una idea fija, a un vicio, a una enfermedad, sólo sirven para aumentar la fuerza de esta idea fija (...) Esto es lo que yo hice con mi demencia, en lugar de disimularla y de sugestionarme, vine al manicomio y le dije al doctor: “estoy loca, póngame en tratamiento” ¿Por qué me iba a dar más vergüenza decir que estoy loca que confesar un resfriado?

O aún mejor, ¿en la filosofía?

– ¿Tú eres católica?

– Sí

– Pues lo que cura es la fe y no la ocultación del mal. Nuestro Señor Jesucristo dijo: ¡*Vete, tu fe te ha salvado!* El que se curó tenía la facultad de creer en que su curación era posible. Yo tuve fe, y continué teniendo fe en Dios y en la Ciencia. (pp. 162, 163)

Sigue discursando sobre el amor y las dificultades que los varones tienen de soportar un desengaño amoroso, quizás aventura María de las Mercedes, entre otras razones porque no tienen *sentido religioso*. Relata que ella fue la causa de la desesperación y el consiguiente insomnio en su novio, pero que al final fue ella la que se volvió loca.

- Cuando salga de aquí iré a buscarle y le diré que le quiero.
- Aunque sea verdad, no te creerá.
- Tienen una capacidad infinita de credulidad. Me creerá, aunque fuese mentira, si tiene interés en creerme.
- Te deseo suerte, le dije—

- Es toda una filosofía de la demencia. No sé qué diría Erasmo.
- ¿Te gusta la filosofía?
- Ni una pizca.
- ¿Qué te gusta entonces?
- La fabada (...)

Mercedes y yo nos éramos mutuamente antipáticas. (p. 164)

En el tramo final del reportaje, en una conversación con una tal Eloína, otra interna, bajo la atenta mirada de su compañera Charín a propósito de una diagnosticada de histerismo, esta dice:

- También hay hombres histéricos. Yo creo que se ha exagerado mucho la influencia de lo sexual en todo, incluso en la locura. Y ya Adler sustituye esa influencia por *el deseo del dominio y del poder* y Jung vio la fuerza vital y espiritual del alma con todos sus complejos.” (p. 194) Por primera vez Villarta es interpelada como una extraña al sistema de internamiento y se le dan extraordinarios consejos para que comprenda su verdadera posición entre ellas:
- ¿De verdad estás loca? (...)
- Es que si no estuvieras loca, te convendría volverte. Nosotras formamos un clan, una familia, una tribu a la que, por instinto y por espíritu de grupo, no queremos que haya ningún extraño. Serías la oveja negra en el rebaño blanco de las locas...” (pp. 194-195)

El recurso al chiste, la socarronería, el deseo de mostrar siempre una inteligencia superior, son constantes en la literatura periodística de Villarta, como así lo reconoce en este párrafo de *Mi vida en el manicomio*: “El ataque directo, ese es mi mal”. Sin embargo, el rosario de casos en los que prevalece una cordura erudita privilegia la iniciativa de Ángeles Villarta, cuya investigación merece –creo yo– un análisis más detenido desde la especialización médica o desde la psicológica al menos.

En ese estante de la literatura periodístico pongo *Mi vida en la basura*, en la que A. Villarta sigue los acontecimientos de una familia de traperos con los que convive por espacio de un mes, que van arrastrando su burro-contenedor, almacén de desechos domésticos arrojados a la calle en un Madrid, cuya frontera septentrional estaba en el Tetuán de las Victorias. En parte, anécdotas tratadas como asunto periodístico del que quiere resaltarse la bondad de las gentes humildes que, por ejemplo, devuelven las piezas de valor que se han enredado en la basura. Pero no sólo es un mecanismo de la creencia o una estrategia al servicio del populismo del régimen de Franco. Leída a fondo y con el placer que produce una buena escritura es, también, una guía del Madrid suburbial, en el límite entre Cuatro Caminos y Chamartín, que queda al otro lado de la civilización, en la *Ciudad de la Basura*. También en *Yo he sido estraperlista* traza esta línea divisoria de la capital. “Entre el barrio de los estraperlistas y el de los traperos existía un descampado, y, por la carretera, un fielato que separaba lo que era Madrid de lo que pertenecía a Chamartín de la Rosa”. Un mundo aparte que tenía el ritmo destartado de los tranvías, pesados e incómodos, más propios de un pueblo que de la capital del país. “(...) que, cansada de su vejez, los hubiera echado al cesto de la basura para que los recogieran (los hierros) los traperos”, y hasta puede decirse que por contagio, metonímicamente, estos tranvías, ya chatarra y basura, servían al negocio de sus amos, aquellos que vivían de su reventa.

Las poderosas metáforas, símiles e hipérboles, el uso constante de la ironía en los diálogos, el barroquismo en fin de la autora en la dispensa de los recursos se equilibra con un lenguaje directo al abordar el relato de la vida en las calles y de sus transeúntes: el comercial bobo que quiere “flechar” a Ángeles, nuestra narradora, pero que no tiene suficiente para comprar dos terrones de azúcar para seducir su mirada; el desfile de mujeres humildes, dentro del amplio espectro de la clase trabajadora en la posguerra, que en su paseo dominical lucen las uñas pintadas entrevistas bajo sus sandalias, y la visión de la ciudad como transida por una “multitud atareada”; el lumpen representado por esas cíngaras con las que iniciará su aventura y cuya odisea acabará en un episodio de persecución y acoso, pero cuyo avatar está siendo narrado por las entrevistadas, nos remonta a su origen Bohemio, pues se trata de emigrantes rusos y rumanos, de talante tan dispar que no se corresponde con la imagen de las gitanas de hoy día sino precisamente con el mundo de la delincuencia atribuida a estos renovados flujos migratorios. En este universo tan alejado del suyo, Ángeles Villarta deja constancia de

la utilidad de manejar bien varias lenguas: alemán, francés e italiano, pues, educada en Friburgo, su conocimiento del alemán hará que este se convierte en lengua franca a la hora de negociar con el clan de cingaros y lo que la salvará de sus manejos delictivos. En los episodios introductorios describe además la mirada de los otros, –prejuiciosa y a la vez expectante– la que exhiben los trabajadores que utilizan el Metro en sus desplazamientos diarios y en cuyos vagones las cingaras bailan acompañadas por castañuelas. “Ni siquiera – dice – son comparables a las prostitutas de la Plaza de Progreso, pues aquéllas “tienen instintos de lobas” y cuando se tropiezan “bajan la mirada. Las tienen miedo”. A las cingaras (que eran unas adolescentes de quince o dieciséis años) no las piropeaban ni siquiera las miraban “como algunas veces nos miran los hombres pobres, como si mirasen el escaparate de una jabonería, pero con unos apetitos más sofocados”. Los primeros capítulos sobre las cingaras, aprovecha para mencionar un oficio característico de esta raza, el de lañador (que compone sartenes, paraguas y otros enseres metálicos) que ejerce el patriarca para el sostenimiento de la extensa familia. Los lugares que atraviesa como sus gentes quedan apuntados con la generosa capacidad descriptiva de Villarta quien, por ejemplo, retrata su vivienda por medio de una imagen inversamente proporcional en el ámbito de la arquitectura: “Esto es como si hubieran acampado en un rascacielos”.

En la épica detectivesca de Villarta no faltan referencias explícitas a su tierra, cuyas virtudes exalta siempre, tanto la naturaleza abierta de sus verdes tierras como la franqueza de sus mozas o los hábitos de su país natal de trasegar con largueza toda clase de bebidas espirituosas. Un rasgo que se contiene igualmente en el gran reportaje sobre la locura que termina realizándose en los pabellones y jardines del Hospital Psiquiátrico de Oviedo, y en el que además cita a su propio padre, médico rural. Cuando huye despavorida del *rascacielos* de los cingaros, pasa por la taberna y pide un coñac barato, que le quema por dentro, pero que puede encajar por su origen recio, por su ascendencia montañesa de Belmonte de Miranda. Sin embargo, Ángeles Villarta vivió y escribió en Madrid, donde pasó la mayor parte de su tiempo, y su mentalidad era la de una universitaria de gran ciudad que ha sido educada en Europa.

En su relato se aúnan el orden de la crónica periodística y elementos de la picaresca española y del costumbrismo, así como un ritmo trepidante en la sucesión de nuevas tramas, al modo policiaco, quebrado sobre todo por sus frecuentes digresiones, comentarios y valoraciones de hechos o de conductas y por sus alusiones biográficas y

remembranzas: “(...) ya en la taquilla (del Metro) pensé que en vez del reportaje de la Basura (...) escribiría sobre los cíngaros (había entregado ya cinco pesetas para que le llevaran a conocer al patriarca) y lo titularía: *Ahora que estoy plagada de insectos*, porque las pintorescas vestiduras de mis compañeras, cuyo aroma causaba satisfacción a los canes, debían ser maravillosos criaderos de parásitos, sin contar con el invernadero de piojos que se habían instalado en sus cabezas, bajo los pañuelos de colores...”

La nostalgia de otros tiempos y de otros testigos de excepción también están presentes en estos grandes reportajes, especialmente Pío Baroja aparece mencionado en varias ocasiones. “En el descampao había un tiovivo pobretón, de la época en que Pío Baroja escribió su *Elogio del Tiovivo*, es decir cuando no les llamaban aún carruseles”. Y, al tiempo que incluye la cita, reivindica los usos de vocablos castellanos frente a los extranjerismos de moda, aunque cada vez que hace uso de un término de distinto idioma evita escrupulosamente su adaptación. De la cita de prestigio pasa a través de la memoria de un objeto, el mismo tiovivo, a la evocación de un feriante de su infancia, *El esmirno*, del que dice que era un psicólogo y un gran conocedor de esta primera edad. Su mirada es compasiva con los niños, son personajes de excepción que siempre resultan salvados de la crudeza de la vida gracias a su mediación. Todo un ejercicio de poder que muestra la influencia de su posición y la de sus contactos en el mundo político y policial, pues llega incluso a secuestrar al hijo de una presa para ingresarlo en un centro de caridad hasta que la madre cumpla su pena y salga de prisión. El modo en que lo publicita, sin ambages y sin recelos, es un ejemplo del status al que perteneció un selecto grupo de mujeres afines al régimen, que no necesitaban mostrar ni demostrar lo que predicaban.

A ella se dirigen siempre sus interlocutores con el tratamiento de “Doña” y un distanciamiento que denota halago y cortesía, que la autora interpreta como una demostración de superioridad racial. “El paisaje se había hecho perverso. Sí era eso, un paisaje perverso. Miseria más miseria...” Y hablando de los mercadillos gerenciados por ellos, comenta Villarta que “les deben dar bastantes puntos de ventaja a los africanos”, y remata calificando el barrio de “infecto” y a su población de “cochambrosa”.

De nuevo afila su lápiz para describir la insania y el zafarrancho de comidas en la vivienda en la que se hospeda finalmente – la de la familia de traperos a los que

acompañará en sus rutas diarias y que constituyen la base del reportaje— construida sobre restos de mobiliario reciclado hasta su consunción. “La cocina era un espacio a punto de derribarse, con tablas de cajones (...) las camas, “de una madera que calificué de famélica”. Todo ello rudimentario, y todo ello dando una impresión de fragilidad, como la casa, como el barrio entero; una ciudad que recicla lo que ya ha sido tantas veces reutilizado, que está destinado a desaparecer en su máxima provisionalidad.

Una anotación curiosa, una información histórica también, la que se refiere al mandato oficial de adelanto de las horas en verano, un hecho que los políticos han legitimado por razones de productividad y que creíamos más próximo a nuestro frenético tiempo. “Sobre la mesilla de noche un cabo de vela derramaba su luz vacilante. Mi reloj de pulsera marca a las cinco de la mañana; las tres solares si se tiene en cuenta que aquel verano habían adelantado los cronómetros dos horas.

La periodista pasa del relato-guía del oficio de traperos a lo largo de varias jornadas, en el que predominan las anécdotas, pero también se ilustra los procedimientos de recogida de los residuos urbanos: a veces los que sacan las criadas a la calle pero también los que hay que bajar en serones cargados al hombro y a pie, pues estaba prohibido usar los ascensores y sólo en algunos edificios se permitía a los traperos trasladarlos en el montacargas.

También en el plano documental, se nos informa de rondón, en una de esas parrafadas sobre la vida familiar en su *dulce tierra*, de las copias y plagios que se hicieron en el pasado siglo, en su caso de obras clásicas de la literatura policiaca, del Sherlock Holmes de C. Doyle, que habitaban la biblioteca familiar en forma de Episodios Nuevos y Últimos encuadrados en amplios volúmenes, “que se vendían al lector a 20 céntimos”. (p. 139) En los últimos capítulos, entre el XIII y el XV, se extiende sobre la representación de las verbenas vista por el “imago” del romanticismo y orquestado por el género chico. Villarta prefiere relatar una verbena realista, desterrando el Costumbrismo castizo de los puestos de azucarillos y aguardiente y de relumbramiento de mantones, al que contrapone “un paseo provinciano más bien, donde escasean los especímenes de chicas morenas y rubias”.

Las referencias a sus convicciones, gustos o hábitos de consumo, su realidad social en suma, es permanente a lo largo de un largo reportaje (más de doscientas páginas) realizados a través de varias semanas en esos descampados de Chamartín. El humor

socarrón y el sarcasmo impregnan todo el relato, también cuando describe el sueño y el hambre que está pasando, ella “que es dormilona y comilona, que tiene más saque que tres curas, mientras que apenas habitan en su estómago unos peces que no podrían estar clasificados en ninguna Historia Natural”. Y en otro pasaje habla de ese País suburbial como “un viaje para el que no pudo encontrar documentación alguna” por lo que se declara “la Cristóbal Colón de estas inexploradas Américas”.

Frente al canon del género rosa que había instituido su par, Carmen de Icaza, Ángeles Villarta es fiel a un estilo propio, en el que se matizan las acciones dramáticas acercándolas a lo real de un conflicto entre matrimoniados. No se sirve del encofrado lenguaje de los refranes sino que nos acerca a los valores retóricos de la metáfora y el paralelismo. Si bien utiliza los lugares comunes del lenguaje simbólico de las flores y del paisaje, las cargadas connotaciones del blanco y del negro, aprovecha sus dotes para la poesía a fin de construir los mundos de lo cotidiano y de los sueños con una tinta más densa, menos estereotipada.

Su visión de Madrid como un personaje vívido está también en la novela corta que escribiera, aun incluso en los años cuarenta en que la moda de la novela rosa no deja demasiado margen a la improvisación. La elección de personajes de la clase media es una apuesta que cohesiona sus novelas y sus reportajes. En este aspecto, Ángeles Villarta, sigue el rastro de los escritores del Realismo, maestros en el retrato social y en el arte de perfilar la semblanza de las mujeres de la calle, eludiendo el aristocratismo y los desmedidos finales del folletín y de la novela rosa, en los que se manipulan las ansias de promoción de clase a toda costa y de su consiguiente desarraigo. La aparición de elementos comunes, como la mención en la última cena en el hotel de Juan Bravo con derecho a cocina, de platos regios, de un convite de bodas de alta alcurnia: langosta y champán, es casi irónico y carece de peso en el desenlace. La pulcra descripción de los espacios exteriores de la ciudad en la que se plantea la acción habla de la capacidad periodística, de las dotes de cronista de Madrid que tantas veces se ha resaltado y premiado por académicos y políticos municipales, frente a los interiores, que traza con desgana, como en un artículo de decoración de un suelto de prensa o de las páginas de una revista especializada. Lo interior se amuebla con las costumbres, los rasgos físicos y morales o las inclinaciones de los personajes de carne y hueso en los que la autora es muy hábil. El uso del tiempo está calculado al milímetro haciendo coincidir el climax de la trama novelesca con el ecuador de la paginación de este formato de corto aliento.

Es llamativo el uso alternativo de lo moral codificado, de su capacidad para eludir cualquier reproche que pudiera interponerse, pues la autora se mueve en el filo de lo censurable sin traspasarlo nunca. Es como si hablara en clave acerca de la voluntad de una mujer que, como ella misma, pueda disponer de su angosto destino en la sociedad franquista manteniéndose al margen gracias a la evitación del varón, del sexo legítimo del matrimonio. Sólo cuando hay amor, puede elegirse ese destino y en ese caso Ángeles Villarta opta por un final difuso, definitivamente encorsetado en la forma del género, como cuando en *Muchachas que trabajan* Beatriz y su guapo aviador viven su momento final con todo un océano de por medio.

En efecto, la reedición de Novela Corta después de la contienda ya no contiene esa doble concepción, material y simbólica de autoría colectiva que se puede apreciar en los escritores de esta colección anteriormente o en la del Cuento Semanal de los albores del siglo veinte, ese carácter de cosido de diferentes capítulos de autor que constituían una sola novela de cientos de páginas. Aquella promoción de autores buscaban no sólo notoriedad e ingresos, sino compartir espiritualmente el cambio de universo vital y estético, lo que se puede interpretar sociológicamente como una comunidad de intereses, una feliz coincidencia acerca de lo que debe integrarse como materia novelable:

- 1.- Temáticas de actualidad y contemporización de los contenidos en el espacio y el tiempo.
- 2.- Visibilización de la mujer como sujeto elector y no sólo electo.
- 3.- Preocupación por las injusticias sociales, aunque los autores de esta promoción de principios del siglo XX procedían de las clases medias y no eran testigos de sus sufrimientos, sino a través de la ficción
- 4.- Lenguaje directo y sintético al modo periodístico, prescindiendo de los incisos valorativos. Esta especie de “plano secuencia” con el que se procede en la primera etapa de las colecciones de novela corta, se interiorizará en los años 50 y 60 como procedimiento cinematográfico, pero ya se había iniciado en el lenguaje literario treinta años antes.
- 5.- Enfoques indiscriminados y modelos dispares que aúnan anteriores tradiciones como el anticlericalismo y nuevas perspectivas como la literatura roja, pero sobre todo, una

visión europeizada de España, a la que contribuyeron los viajes e intercambios de nuestros autores con otras corrientes de vanguardia, el ensayismo en prensa de la generación de la Edad de Plata.

6.- La inversión material y financiera en nuevos moldes, contracorriente a veces, para realizar ese proyecto común.

CONCLUSIONES

La escritura pertenece al espíritu. Si hay experiencia y universo imaginativo, hay escritura, lo demás es sintaxis y aprovechamiento de las lecturas. Una vez que se puede traducir, robar, prestar, leer el mundo, se está al otro lado del espejo, sólo falta entonces querer contar y afilar la pluma para poder acometer más de una perspectiva.

Un argumento fundamental de la cultura reivindicativa de lo femenino se refiere al impacto social de la Educación en la instrucción de las mujeres, dado su evidente interés sociológico. Se trata de una de las piezas clave en este trabajo de investigación en el que se recogen tanto las cifras de alfabetización por sexos, los presupuestos a nivel nacional y los planes de estudios, así como las ponencias realizadas por mujeres y por profesionales y científicos que apoyaron su causa emancipadora, en la celebración de los sucesivos Congresos Pedagógicos desde el último tercio del s. XIX.

Otro pilar fundamental es el registro de la Opinión Pública en las páginas de los diarios de prensa pues, desde una óptica preservadora del orden establecido, nos permiten conocer de cerca las convicciones y las convenciones sociales que marcaron la novelística en femenino: sus peculiaridades y contribuciones al universal literario desde su incorporación como colaboradora y folletinista en la era isabelina hasta su nominación popular y popularizada en los coleccionables de kiosco.

Hay un aspecto del tratamiento de los personajes por la pluma femenina en este largo siglo (1850-1950) que es alternativo, profundamente subjetivo y fantaseado, y ese añadido a la receta de lo novelado es una aportación fundamental, aún a pesar de ser/estar “indocumentadas” así como de prohibírseles todo empuje erótico entre los personajes,

El personaje femenino triunfante dentro de la producción novelística prerrealista, pero sobre todo realista, será la madre. Dentro del contexto familiar es recurrente la orfandad del héroe o de la heroína, sobre todo la pérdida de la madre, que es proyectada con mayor sensibilidad por la autora pues se la considera protectora experimentada; de hecho, se la presenta como la que defiende a la joven de la crueldad y de la hipocresía social.

Es común, sin embargo, el tratamiento que se dispensa al asunto de la pobreza de origen o provocado por las malas acciones, como el juego o la bebida, duramente criticados por

los folletinistas. En este sentido, se promueve como solución moral, la ayuda del rico al pobre, y la recomendación que se le da en relación con los valores capitalistas del trabajo, el ahorro y la virtud. El combinado pobreza-enfermedad: la locura, la epilepsia, el cólera, la tuberculosis y los desmayos son muy folletinescos por espectaculares.

Como anillo de compromiso entre las dos culturas del folletín y de lo folletinesco en la novela corta pueden apreciarse algunas similitudes en la fórmula, que termina agotándose en los relatos de ciertas escritoras, como Concha Espina en *El jayón* y *Llama de cerca* o en otras novelas cortas decadentistas, como las de Carmen Nonell, *Historia de "Farol"*, nº 30, o de Luisa Alberca, *La última dicha*, nº 58.

En su agonía, en la década de 1950, esta fórmula de tramar el conflicto mantiene la mayor parte de sus rasgos desorbitados, pero, en mi opinión, como contraejemplo y no como divertimento. En una sociedad deprimida como la de la primera posguerra, pero que cuyas clases medias habían conocido tiempos mejores, lo que se critica deviene en aviso moral y político para un lector medio que necesita encajar en las verdades del Régimen católico de Franco. Los folletinistas y los novelistas de kiosco (todos los coleccionables en realidad) vuelven a ser en esta larga etapa los gendarmes del orden, los "privilegiados" que adoctrinan a unos lectores que, sin embargo, pertenecen a su misma extracción sociocultural.

En cuanto al barniz de lo sentimental y de lo melodramático como rasgo acusado y acusador de la escritura en femenino tanto en el Folletín por entregas como en la colección de la Novela Corta, hay que afirmar lo que ya entrevió la crítica literaria más progresista desde los años 70, marcadamente J.I. Ferreras, en el sentido de que nunca estuvo restringido a un público exclusivamente femenino, aunque así se afirmara en los artículos periodísticos. De hecho, esta descarga emotiva se venía destinando a quienes, no ingenuamente, se había considerado un público virgen que ahora progresaba adecuadamente en la lectura: las clases populares: los obreros, los comerciantes y artesanos que vivían en los grandes núcleos de población, aunque no siempre en la periferia de la vida cultural como en la era del folletín.

Además, el exceso de emociones descritas en las novelas, largas o cortas, se conecta también con asuntos tan diversos como la descripción del paisaje local, de la defensa patriótica, de los ideales de justicia pero también de la justificación de lo violento, los encendidos alegatos sobre las costumbres más tradicionales aunque a veces viles, el

amor, dentro y fuera del matrimonio, los abusos del poder político civil o militar, y un largo etcétera de motivos en los que se han sustentado la mayor parte de la narrativa española entre 1850 y 1950.

Sin embargo, cuando se hable de la cuota de lo sentimental en la particular feminización de este lenguaje que deviene en género —la novela rosa de la posguerra española—, lo cierto es que la escritora se reapropia de su lectura de estas recetas, cuyos ingredientes también la alimentaron hasta el punto de que constituyeron su aparente realidad de ser. *Eres lo que lees* se hizo mantra y adelgazó a la mujer real hasta el estereotipo de un personaje de ficción. Su comportamiento: sus poses, sus gustos y hasta las inclinaciones naturales que les asignó la cultura hegemónica de la protodemocracia liberal fueron especulares. Un proceso de creación que se aprende desde la copia, que se vacía desde la ficción a la realidad, o sea desde la receta primigenia al cuerpo creado. Un proceso secular en el que restaba el sello de la casa, la firma de autora, el uso del seudónimo como escapismo..., para contar en la misma clave de lo exaltado amoroso, pero pensando en un otro femenino definitivamente paródico, más cómico, más convincente, destinado a las nuevas lectoras.

Por su parte, en esta comparativa, en lo relacionado con continuidades literarias específicas tales como la novela anticlerical o la erótica, quizás sea sólo a través del discurso poético que las escritoras, españolas como hispanas, recurran a escenas imaginadas del erotismo y su esculpido posterior, o hagan mención expresa a la desamortización de bienes eclesiásticos al margen de la ley o mencionen ciertos abusos del poder del clero sobre las mujeres y sus obligados desempeños, pero sin que estos asuntos sean centrales en la trama novelesca. La narradora se excluyó de estos territorios, aunque alguna hay censada, relegando estas prácticas a recursos puntuales, siempre bien enmarcados, para evitar suspicacias entre sus compañeros de generación, en los editores y en la conservadora sociedad española. Será en la novela roja, fuertemente ideologizada, en la que este segundo aspecto se vuelva parte de un programa reivindicativo de lo social.

En relación con el espacio y el tiempo del relato, si bien en la primera parte de las colecciones se pretendió un enfoque verista que comprometía una acción situada en lo coetáneo y en lugares reconocibles (casi siempre en los núcleos urbanos); en la posguerra, además de censurarse las temáticas, se maquilla el tiempo y se mutilan los

espacios, convirtiendo en excepcional y periférico lo cotidiano: la pobreza, el estraperlo, la enfermedad, la locura, el maltrato generalizado, la inmigración o los salarios miserables y, del otro lado, los caprichos y abusos de los aristócratas arrimados al franquismo, su enajenación sistemática de los problemas sociales desde una posición excéntrica y protegida tanto en sus propiedades y negocios urbanos como en sus fincas de explotación y de recreo.

En efecto, el maquillaje de lo real y la autocensura se alían en la novela, corta y larga, de posguerra rompiendo los ideales de aquella promoción de escritores innovadores de la anteguerra y dando paso a la anciana idea del pintoresquismo costumbrista, del tipo, aunque descrito con socarronería, con desprecio, cual corresponde a un zombi, pero además la incorporación de otros nuevos como el *sorchi* y la criada, el portero de finca urbana y la solterona pobre pero decente, el viajante hortera y el sereno...

Sin embargo, ya entrados los años 50, una escritora como Ángeles Villarta, quien instituye el premio Fémina y dirige varios proyectos editoriales, consolida un procedimiento narrativo en el tratamiento de los temas periodístico, ya ensayado en los años 20, para el que se precisa la presencia del narrador en el escenario de los acontecimientos. El producto resultante es un híbrido entre información y biografía, una crónica rigurosamente nominalizada que, ahora, nos resulta sumamente familiar.

En muchas de las novelas de la posguerra firmadas por escritoras de la alta burguesía, universitarias en su mayor parte, militantes de Falange, pero también funcionarias reconocidas e hijas predilectas del régimen y premiadas por la labor de difusión que realizaban, no se concibe ninguna trama literaria al margen de aquel otro destino en lo universal. Aunque en ese escenario, los escritores bailaron la misma danza. Así pues lo que queda por rescatar tiene que ver con los procedimientos estilísticos y con el valor documental de sus obras.

Otras novelistas menos implicadas en el Régimen propusieron soluciones al modelo social que predicaba héroes y heroínas con vidas paralelas, aunque no pudieron enfrentar los procedimientos para crecer sin evadirse, porque narrar “los modos” habría resultado subversivo. Por lo demás, ni en las técnicas literarias y su maridaje con los modos narrativos cinematográficos ni en el arranque de las temáticas centrales, que graban sobre los uniformados individuos la huella de un tiempo inconsistente, hallo

distinción alguna entre las escritoras consignadas y sus compañeros de generación mejor celebrados.

Ahora que va concluyendo este trabajo de tesis, comienzo a entrever que el sincretismo en el uso de ciertas perspectivas de análisis de textos literarios, que he intentado poner en juego, no pretende sino reconstruir los fragmentos que nos llegaron con diferentes contornos, más o menos relevantes, para poder continuar leyendo sin tantos incisos, paréntesis y citas que lo entrecortan.

Conviene aclarar, en relación con la perspectiva feminista, utilizada como herramienta de análisis, que convengo en lo que ya se reflexionó a finales de los 80 en el Primer Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana, en un artículo posterior ¿Tiene sexo la escritura? (cap. 2 *Masculino/Femenino, prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago de Chile, 1993, ed. F. Zegers) Nelly Richard analiza los presupuestos que debían incluirse en la perspectiva crítica feminista a la hora de examinar la escritura literaria. “La literatura de mujeres arma el corpus sociocultural que contiene y sostiene la pregunta de si existen caracterizaciones de género que puedan tipificar una cierta “escritura femenina”. La crítica literaria que practica esas caracterizaciones expresivas y temáticas de “lo femenino” se basa en una concepción representacional de la literatura, según la cual el texto es llamado a expresar de modo realista el contenido experiencial de ciertas situaciones de vida que retratan la autenticidad de la condición-mujer o bien su “positividad”, en el caso de que el personaje ejemplifique una toma de conciencia anti-patriarcal (que considero como posición militante).

Más que de escritura femenina habría que hablar de *feminización* de la escritura. Desde las teorizaciones de Julia Kristeva (*La révolution du Langage poétique*, París, 1974) puede entenderse mejor que la escritura pone en movimiento el cruce dialéctico de varias fuerzas de subjetivación, y es el predominio de una fuerza sobre la otra la que polariza la escritura en términos masculinos (cuando se impone la norma estabilizante), sea en términos femeninos (cuando se impone el vértigo desestructurador). O dicho en sus propios términos por Diamela Eltit, (*Cultura, poder y frontera*, en Literatura y Libros n° 113, La época, Santiago de Chile, junio 1990) “Si lo femenino es aquello oprimido por el poder central, tanto en el nivel de lo real como en los planos simbólicos, es viable acudir a la materialidad de una metáfora y ampliar la categoría de géneros para

nombró como *lo femenino* a todos aquellos grupos cuya posición frente a lo dominante mantengan los signos de una crisis...”

En efecto, como ya reivindicara Soledad Bianchi, (*Lectura de mujeres en Ver Desde la mujer*, Olga Grau ed. Ediciones La Morada, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1992, p. 126) “Se hace necesario quebrar el *ghetto* del sexo y se trataría de situarlos (los textos de mujeres) junto a los otros producidos por contemporáneos hombres y mujeres, considerando semejanzas y diferencias, reconociendo logros y aportes, pero también limitaciones. Al no reconocerlas, la crítica feminista corre el riesgo de la sobreprotección de la producción de textos de mujeres y de prorrogar la invalidez, marginándola de la batalla en el campo de la cultura donde se pelea la estrategia de los signos”. Un uso de la jurídica “discriminación positiva” en lo literario que debería tocar a su fin, si convenimos que el implante es seguro y no se moverá durante un tiempo razonable.

Pero también existe el peligro contrario, como afirma Francisca López (1995) que es el de la falta de afinación demostrada por la crítica literaria en España al validar las peores novelas escritas bajo el marchamo del “tremendismo” ignorando apresuradamente las mejor elaboradas de la “novela rosa” como si se tratara de un apartado menor y exclusivamente femenino de la literatura que incumpliera, frente a las antedichas, los requisitos exigibles al relato.

Por otra parte considero estéril un debate que se reproduce a cada tanto en los Medios y en la Academia, en el que prevalecen sistemáticamente pareceres a la defensiva. Es evidente que la propia dinámica social ha ampliado los horizontes de nuestra capacidad lectora permitiéndonos discriminar lo que se compromete en la acción creadora de lo que se debate en la reacción mediatizada. En ese sentido, para evitar ser rebajadas a lo particular desde el universal masculino, muchas narradoras niegan la literatura en femenino, pues, afirman, la diferencia sexual no significa nada. Retomo oportunamente una cita de J. F. Lyotard (*Féminité dans le métalangue*, Paris 1977) quien discrepa de esta posición y afirma, “que esa *neutralización* de la cuestión (relativa a la diferencia entre escritura masculina y femenina) es ella misma muy sospechosa, al igual que cuando alguien dice que no hace política, que no ni de derecha ni de izquierda: todo el mundo comprende que es de derecha”.

Nuestro libérrimo mercado no acepta ya las verdades de los *logócratas*, y esa decadencia acerca del recto parecer – este de construir una didáctica correcta sobre lo apreciable–se inició ya con las colecciones de narrativa corta en pleno auge del primer consumismo, a principios del siglo XX. Casi enseguida los lectores serán hablados por las editoriales que marcaron las modas, pero ya entonces el propietario editor y a veces director de las colecciones impuso su única razón: el beneficio, sorteando calidad y cantidad, aunque este combinado no respaldaba sistemáticamente la idea nacional y hasta *viril* del novelista canonizado.

Y antes de que la Enseñanza Pública sea un lejano recuerdo convendría insistir en uno de sus logros conceptuales, este de la transversalidad en el aprendizaje, que no encaja con la exclusión de las escritoras del largo siglo XX de los programas de Historia de la Literatura. La inercia en la escuela lo dificulta, pero además la resistencia a integrar todos los materiales en los diferentes capítulos de un mismo LIBRO tampoco ayuda a construir una programación consensuada por las administraciones educativas.

Tal y como hoy impartimos los programas de literatura contemporánea, podría pensarse que las escritoras anteriores a la Transición democrática se subieron a vagones de segunda y concluir que nunca debieron abandonar una poesía de circunstancias y su diario perfumados en las veredas valladas por celebridades masculinas de lo total literario.

BIBLIOGRAFÍA

ABELLA, R (1985): *La vida cotidiana en España bajo el Régimen de Franco*, Barcelona, Argos Vergara, pp. 22- 23.

(1996): *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*, Madrid, Temas de Hoy.

(2008): *Crónicas de la posguerra (1939-1955)*, Barcelona, Ediciones B.

ABELLÁN, J.L. (1977): *El exilio español de 1939* (dir.), Madrid, Taurus, vol.III, pp. 39-43; vol.IV, pp. 176-177.

ACOSTA DE SAMPER, S. (1895): *La mujer en la sociedad moderna*, Paris, Garnier Hermanos.

AIZENBERG, E. (2009): “El *bildungsroman* fracasado en Latinoamérica: el caso de *Ifigenia*, de Teresa de la Parra”. En *Revista Iberoamericana* n° 132-133, pp. 539-546.

ALAS UREÑA, L. “Clarín” (1880): Los Lunes de El Imparcial, Madrid, (19-I-1880 al 19-XII-1881; 17-II-1890 al 10-VI-1901).

ALONSO, C. (2003): “Lecturas de cada día”. En: Botrel, J. F., Infantes; V. López, F (eds.) *Historia de la edición y de la lectura en España (1472-1914)*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 378-389.

ALBORG, J.L. (1962): *Hora actual de la novela española*, Madrid, Taurus, vol.II, pp. 383-404.

(1980): *Historia de la literatura española. El Romanticismo*, Madrid, Gredos, vol IV.

(1989): “Conversación con Elena Soriano”, Madrid, *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. XXIII, n° 1, p 121.

(1951{1992}): Prólogo a *Caza menor* de Elena Soriano.

ALBORG, C. (1993): *Cinco figuras en torno a la novela de posguerra: Galvarriato, Soriano, Formica, Boixadós y Aldecoa*. Madrid: Edciciones Libertarias.

ALCALDE, C. (1996): *Mujeres en el franquismo: exiliadas, nacionalistas y opositoras*, Barcelona, Flor del Viento. Itinerarios, vol. XII.

ALEMÁN SAINZ, F. (1956): “La razón maquinante o la novela de folletín”, Madrid. Boletín informativo Seminario de Derecho Político, enero-abril, 1956.

ALLER, J. (2007): “Felipe Trigo: contradicciones de una conciencia crítica en la España de la Restauración”. *Rebelión* [Internet] 06 Noviembre 2007, Disponible en: <<http://www.rebelion.org/noticia.php?id=58578>> [Acceso el 15 de septiembre de 2012].

ALMELA BOIX, M (2006): “La novela histórica española durante el siglo XIX”. En J.Jurado Morales (ed.). *Reflexiones sobre novela histórica*, Cádiz, UCLA

- ALONSO, M. R. (1951): *Otra vez...* Santa Cruz de Tenerife, Goya.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (2000): “Acreditar el costumbrismo”, *Ínsula*, 637, enero, pp. 3-4.
- ÁLVAREZ PALACIOS, F. (1975): “Novela y Cultura española de Posguerra”, Madrid, *Cuadernos para el Diálogo*.
- ÁLVAREZ SÁNCHEZ, J. M. (2005): *Iglesia, Política y educación en España (1940-1960)*, Madrid, Edición Universitaria Española
- AYGUALS DE IZCO, W. (1849): *María, la venganza de un jornalero*; vol. II, parte I, cap. II, pg. 17).
- AMAR Y BORBÓN, J, LÓPEZ-CORDÓN, M.V. (1994): “Discursos sobre la educación física y moral de las mujeres”, Madrid, Cátedra.
- AMELANG, J.; NASH, M. (1990): *Historia y género. Las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, Valencia, Alfons el Magnánim.
- AMMAN, B., BAREI, S. (1988): *Literatura e industria cultural: del folletín al best-sellers*, Córdoba (Argentina), Alción.
- AMORÓS, A. (1974): *Subliteraturas*, Barcelona, Ariel.
- (1976) “Introducción a la novela contemporánea”, Madrid, Cátedra, p.56
- (1994): Introducción a *La última corrida*, de Elena Quiroga, 7-34. Madrid: Castalia.
- ANDERSON IMBERT, E. (1966): “Notas sobre la novela histórica del s. XIX”. En J. Loveluck, *La novela hispanoamericana*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria,
- ANDINA DÍAZ, E. (2004): “Enfermeras del bando nacional en la Guerra civil española”, Granada, Index de Enfermería, SciELO España, vol. XIII, n.47.
- ANDREU, A. G. (1997): “Huellas textuales en el “Bildungsroman» de Andrea”, *Revista de Literatura* LIX- 118, 595-605.
- (1982): *Galdós y la literatura popular*, Madrid, SGEL.
- APARICI, P.; GIMENO, I. (eds.), (1996): *Literatura menor del s. XIX Una antología de la novela del folletín*, Barcelona, Anthropos, vol. I, II.
- ARENAL, C. (1868 o 1869): “La mujer del porvenir”, Madrid: Imprenta El Hospicio.

(1883): "La mujer de su casa". Madrid: Gras y Comp.

(1985): "Estado actual de la mujer española". *La España Moderna*, nº. 81, pp. 62-90

(1974): "La emancipación de la mujer en España", Madrid, Biblioteca, Júcar. C.M. Armiño (ed.),

ARIAS CAREAGA, R. (2005): *Escritoras españolas (1939-1975) Poesía, novela y teatro*, Madrid, Ediciones del Laberinto DL.

ARÓSTEGUI SÁNCHEZ, J (2009): *Historia, 2º Bachillerato*, Barcelona, Vicens Vives

ARRIAGA FLOREZ, M. (2001): "La mirada transnacionalista: Qué hacer con las escritoras". En *Miradas y voces de fin de siglo*, Granada, Universidad de Granada, pp 191-194.

(2001) "No es lícito hablar de mí". En *Representar y representarse. Congreso internacional en memoria de Zenobia Camprubí*. Huelva, Fundación Juan Ramón Jiménez.

(2003): "Literatura comparada y literatura comparada en femenino: el caso de las escritoras españolas e italianas", Estudios Filológicos alemanes. Revista del Grupo de Investigación Filología Alemana nº 3, pp. 411-423.

AYALA ARACIL, M. A. (1993): "Las colecciones costumbristas (1870-1885)", Alicante, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Alicante.

(1988): "Madrid por dentro y por fuera". En Lisorgues (ed.). *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona: Editorial Anthropos, p. 135 y ss.

(1995): "El bálsamo de las penas, un ejemplo del corpus narrativo de Angela Grassi". En *Espanoles en Italia e italianos en España*, Alicante, Universidad de Alicante.

(2005): "Ángela Grassi, del romanticismo al dualismo moral", Anales de Literatura española, vol.XVIII.

BALLARÍN DOMINGO, P. (2001): *La educación de las mujeres en la España contemporánea (siglos XIX-XX)*, Madrid, Síntesis.

- BALLESTEROS, M. (1956): *La cometa y el eco*. Barcelona: Planeta.
- BALMASEDA, J. (1882): *La mujer sensata. Consejos útiles para la mujer y leyenas morales*, Madrid: Imprenta de la Correspondencia.
- BAQUERO GOYANES, M. (1955): “La novela española de 1939 a 1953”, Cuadernos hispanoamericanos nº 67, pp.81-95, en Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2010
- (1998): *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, Murcia, Universidad de Murcia.
- BAROJA, P. (1903): “Adulterio y divorcio”, *Alma española* nº 10, p. 2.
- BARRACHINA, M.A. (1993): “Maternidad, Feminidad, Sexualidad. Algunos de los aspectos de las Primeras Jornadas eugénicas españolas (Madrid, 1928-Madrid, 1933)”, en homenaje a Nelly Clemessy, Nice, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, nueva serie, nº 14, pp. 43-55. *Hispania*, vol. LXIV/3, nº 218, 1003-1026, (CSIC, 2003).
- BARRÈRE, B. (1983): “Le roman espagnol contemporain”, *Bulletin Hispanique*, vol. LXXXV, pp. 233-279.
- BARTHES, R. (1966) *Introducción al análisis estructural de los relatos*. <http://doctoradoensemiotica.groupsite.com>, noviembre 2010.
- BAS Y CORTÉS, V (1876): *El casamiento (Estudio acerca del modo de verificarlo con acierto)*, Madrid, [2ª ed],
- BATANAZ PALOMARES, I. (1982): *La educación española en la crisis del fin de siglo: (Los Congresos pedagógicos del siglo XIX)*. Diputación Provincial de Córdoba.
- BAULO, S. (2003): “La producción por entregas y las colecciones semanales”. En: Botrel; J. F., Infantes; V. y López, F. (eds.). *Historia de la edición y de la lectura en España (1472-1914)*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 581-590.
- BEBEL, F. A. (1879): *La mujer ante el socialismo*. Pardo Bazán, E. (trad.). Madrid Biblioteca de la mujer, 1893.
- BEL, M. A. (2000): *La historia de las mujeres desde los textos*, Barcelona, Ariel.
- BERTRAND DE MUÑOZ, M. (2006): “La mujer, la novela y la guerra civil española” *Congreso de La Guerra Civil Española 1936-1939*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales [edición electrónica] Disponible en: < <http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=290456> [Acceso el 9 de mayo de 2012]

- BLANCO GARCÍA, C. (2006): “Vida e morte de Juana Capdevielle” Unión libre, *Cuadernos de vida e culturas*, nº 11.
- BLASCO, J. (1990): “La imaginación modernista en las crónicas de Gómez Carrillo”. En VV AA. *El Modernismo*. Valladolid. Universidad de Valladolid, pp. 13-30
- BLASCO HERRANZ, I. (2006):” Feminismo católico”. En Morant, I. (dir.). *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XX a los umbrales del XXI*, Madrid, Cátedra, vol. IV, p. 56.
- BLY, P.A. (1981): *Pérez Galdós: La de Bringas*, London, Grant and Cutler in association with Tamesis, Londres. Disponible en < <http://www.getcited.org/pub/102253537>> [Acceso 01 septiembre 2012]
- BORNAY, E. (2001): *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- BOSCH, V. (1982): *Teresa de la Parra, Obra (Narrativa, ensayos, cartas)*, Caracas, Biblioteca de Ayacucho.
- BOTREL, J. F. (1993): *Libros, Prensa y Lectura en la España del s. XIX*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- (1996): “Los nuevos lectores en la España del siglo XIX”, Siglo diecinueve vol.II, pp.47-64.
- (2007): “De lecturas breves, fraccionadas y periódicas” Cultura Escrita y Sociedad, vol.VII, pp. 19-31.
- (2008): *Libros y lectores en la España del siglo XX*. Rennes: JFB.
- BRAVO-VILLASANTE, C. (1973): Vida y obra de Emilia Pardo Bazán. Madrid, Revista de Occidente. Disponible en < <http://de.scientificcommons.org/6863652> > [Acceso 01 agosto 2012]
- (1979): “Una precursora feminista: Carmen de Burgos”. *Pueblo*, Madrid, 10 de noviembre.
- BRUCKNER, P, FINKIELKRAUT, A (1979): *El nuevo desorden amoroso*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- BRUNORI, V. (1980): *Sueños y mitos de la literatura de masas. Análisis crítico de la literatura popular*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BURGOS, Carmen de (1920): “Semblanza Literaria de Wenceslao Ayguals de Izco”. En *La Marquesa de Bellaflor*, La Novela Corta, enero. 1989.
- (1900): “Colombine, Ensayos literarios”, Almería, (sin ed.)
- (1904): “El divorcio en España”, Madrid, Vda. de Rodríguez Serra.
- (1906): “La mujer en España”, Valencia, Sempere.

(sa., 1911). "Por Europa", Barcelona, Maucci.

(1911): "Misión social de la mujer", Madrid, Imp. José Rojas Núñez.

(1911) Libro de diálogos, *La voz de los muertos*, Valencia, Sempere

(1913): Colombine y Pierrot: *Al balcón*, Valencia, Sempere.

(1913): *La malcasada*, Valencia, Sempere.

(1916): *Peregrinaciones*, Madrid, Imp. "Alrededor del Mundo". *Mis viajes por Europa*, (reed) Madrid, ed. Sanz Calleja, 1917, 2 vols.

(1917): *La rampa*, Madrid, Renacimiento.

(1919): *El veneno del arte*, Madrid. *La Novela Corta*.

(1920): *La emperatriz Eugenia*, Madrid, La Novela Corta. *Luna de miel*. Madrid, La Novela Corta, Año V, N° 267, 29 diciembre.

(1920): *La Flor de la Playa*. Madrid: La Novela Corta, Año V, N° 231, 29 mayo.

(1921): *El artículo 438*, Madrid, .La Novela Semanal, Año I, n° 15, 1 septiembre.

(1923): *Mis mejores cuentos*, Madrid, Prensa Popular. *El anhelo*. Madrid: La Novela Semanal, Año III, N° 106, 21 julio.

(1925): *El brote*, Madrid, la Novela Corta, n° 24.

(1927): "La mujer moderna y sus derechos", Valencia, El Adelantado de Segovia,

(1930): "Prólogo" a *Viday milagros del pícaro Andresillo Pérez*. Madrid, La Novela de Hoy, Año IX, n° 450, 26 diciembre.

CABEZAS, J. A. (1942): *Concepción Arenal o el sentido romántico de la justicia*. Madrid, Espasa Calpe.

CABANILLAS CASAFRANCA, A. (2005-2006): "Carmen de Burgos, Colombine, crítica feminista de arte", UNED. *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII, Hª del Arte, vols. XVIII y XIX.

CABRERA BOSCH, M. I (1988): "Las mujeres que lucharon solas: Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán", en VVAA. *El feminismo en España: dos siglos de historia*, Madrid, P. Folguera (ed.).

CAMPO ALANGE, M. (1964): *La mujer en España. Cien años de su historia*, Madrid: Aguilar.

(1973): "Concepción Arenal (1820-93) estudio biográfico-documental", Madrid, Revista de Occidente.

CANEL E. (1916): "Lo que yo vi en Cuba", en: *La conciencia española ante el Nuevo Mundo...*, La Habana: La Universal Imprenta.

CANO, J. L. (1958): "Dos novelas: Elena Quiroga: *La última corrida*. Francisco Ayala: *Muertes de perros*", Ínsula. 15 de noviembre.

CANSINOS ASSENS, R. (2005): *La novela de un literato, Hombres, ideas, escenas, efemérides, anécdotas... (1882-1913)*, Madrid, Alianza.

- (1921): "Poetas y Prosistas del novecientos y la Nueva literatura", Madrid (s.e.)
- CAÑAS DE CERVANTES, C. (1833): *La española misteriosa y el ilustre aventurero o Sean Orval y Nonui. Novela histórica original*, books.google.com
- CAÑETE, M (1881): "Crítica Dramática" en *Revista de Madrid* 1 pp. 127-129.
- CAPDEVIELLE, J. (1934): "El problema del amor en el ambiente universitario", en: E. Noguera; L. Huerta (eds.), *Libro de las Primeras Jornadas Españolas Eugénicas Españolas: Genética, eugenesia y pedagogía sexual*, Madrid, J. Morata, vol. II, pp. 274-292.
- CAPEL MARTÍNEZ, R.M. (1975): *El sufragio femenino en: la Segunda República española*, Granada, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada, p. 60. Madrid: Horas y Horas Editorial, 1992.
- (1982): *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- (1986): "La apertura del horizonte cultural femenino: Fernando de Castro y los congresos pedagógicos del siglo XIX", en *Mujer y sociedad en España: 1700-1975*. Durán, M. A. (aut), págs. 109-146
- CARLO, A.M. (1971): "Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas". Fondo de cultura económica
- CARNÉS, L "Natalia Valle" (1928): *Peregrinos de Calvario*, Madrid, Espasa Calpe. Nuevos Novelistas Españoles.
- (1930): *Natacha*, Madrid, CIAP, Mundo Latino.
- (1931-1936)): *Olor de santidad o Fusilamiento de Don Quijote*, "in memoriam" M. Puyol, fusilado en 1936.
- (1934): *Tea Rooms*, Madrid, Juan Pueyo,
- (1945); *Rosalía de Castro, raíz apasionada de Galicia*, México. Alejandro Finisterre,
- (1956): *Juan Caballero*, Novelas Atlanta, Mexico, Muñoz.
- (1957-1958): *El eslabón perdido*, Herederos de Luisa Carnés, Sevilla, Renacimiento, 2002. Introducción de A. Plaza Plaza, pp. 9-69.
- (1950-1960): *La muralla*, México.
- CARRERA SUÁREZ, I. (ed). (2000): *Mujeres históricas, mujeres narradas*, Oviedo, KRK.

CASEDA TERESA, J (1987): "Costumbrismo y Estética literaria de Fernán Caballero", *Cuadernos de investigación filológica*, nº 12-13, pp. 69-82.

CASTRO, R. De (1906): *El caballero de las botas azules*, 2005. Linkgua Digital. Disponible en: http://books.google.es/books?id=gFawox7pwr8C&printsec=frontcover&dq=El+caballero+de+las+botas+azules&source=bl&ots=wq_xf6KNoy&sig=rgRqYH9zFbtnk58SWnu_Pi3Qo_l&hl=en&sa=X&ei=5pxUUI_pE8mChQfYpIGwCg&ved=0CCsQ6AEwAA#v=onepage&q=El%20caballero%20de%20las%20botas%20azules&f=false > [Acceso 25 abril 2012]

CAVALLO S. (1993): "El feminismo y la novela social española de los años treinta", *Letras Peninsulares*, volVI, nº.1, pp. 169-178.

CHACEL, R. (1941): *Teresa*. Buenos Aires: Nuevo Romance. {1993} Ínsula 557, mayo, pp 15-16.

(1945). *Memorias de Leticia Valle*. Buenos Aires: Emecé.

CIPLJAUSKAITÉ, B. (1986): "La novela femenina como autobiografía". *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (22-27 agosto 1983, Brown University Providence, Rhode Island)*. Madrid, Istmo, vol. I, pp. 397-405.

CLARET, A. (1862): *Instrucción que debe tener la mujer para desempeñar bien la misión que el Todopoderoso le ha confiado*, Barcelona, Librería Religiosa.

CLEMESSY, N (1983): "Carmen de Burgos: novela española y feminismo hacia 1920", *Université Paul Valéry-Montpellier III*, nº 4, pp.39-53

CONDE, C. (1944): *Vidas contra su espejo*. Madrid: Alhambra.

(1950): *En manos del silencio*. Barcelona, José Janés.

(1954): *Las oscuras raíces*. Barcelona, Garbo

CONDE GUERRI, M.J. (1987): "Rafael Cansinos Assens en La Novela Corta", *Estudios de literatura*, Tomo 49, Nº 98, 1987, págs. 511-530. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=20209> > [Acceso el 1 mayo 2012]

CONDE PEÑALOSA, R. (2002): *La novela femenina de posguerra (1940-1960). Aproximación sociológica y catálogo bio-bibliográfico*, Michigan, UMI.

(2004): "Selección bibliográfica: narrativa femenina de posguerra (1940-1965)", *Signa Revista de la Asociación Española*, Nº 13, pp. 367-394 Disponible en < <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1455719> > [Acceso el 12 junio 2012]

CORDEROT, D. (2007): "Los esponsales de las colecciones literarias españolas con la ideología (1920-1936)", *Cultura escrita y sociedad*, nº 5, pp. 129-145.

CORONADO, C. (1878): *Jarilla*, Imprenta y Fundición de M. Tello. En *La Novela Corta*, vol. CCLV, año 5, Madrid. 1920.

(1855): *Sigea, novela histórica original*, Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1863.

CORREA CALDERÓN, E. (1949): "Los costumbristas españoles del siglo XIX", *Bulletin Hispanique*, LI persee.fr

CORREA RAMÓN, A. (2001): *El Libro Popular*, Madrid, CSIC, Literatura Breve 7.

CRUSAT, P. (1953): *Mundo pequeño y fingido*. Barcelona, José Janés Editor.

(1954). Reseña de *Vértigo de horizontes*. *Ínsula* 102, junio.

(1956). *Aprendiz de persona*, Barcelona: Destino, (volumen Iº de la trilogía *Historia de un viaje*.).

(1959). *Las ocas blancas*, Barcelona, Destino, (volumen IIº de *Historia de un viaje*.). *Ínsula* 150, mayo, pp. 6-7.

CULVER, M.M. (2010): "Problemas de la novela escrita por mujer en España e Hispanoamérica (1833-1918)". *Estudios de Caso*. En: *La Literatura Latinoamericana: La Literatura Romance; Estudios de Género* Universidad estatal de Nueva York.

DAVIES, R. (2012): "La cuestión femenina' and La España Moderna (1889–1914)". *Bulletin of Spanish Studies*, Taylor & Francis, vol. 89 nº 1.

D'AUREVILLY, B. (1993): *Las diabólicas*, Murcia, Secretariado de publicaciones. Universidad de Murcia.

DE LA PARRA, T. (1948): *Memorias de mamá Blanca*, prólogo de A. Usler Pietri, nº 1996. Disponible en: <http://books.google.es/books?id=U9Sp5k5R0XcC&printsec=frontcover&dq=Memorias+de+mam%C3%A1+Blanca&source=bl&ots=8eKPcf16K4&sig=OHaN1l5S0dqynDyKDis9WuJM4tk&hl=en&sa=X&ei=-KFUUJG5LIghQeY94GoBw&ved=0CC4Q6AEwAA#v=onepage&q=Memorias%20de%20mam%C3%A1%20Blanca&f=false> [Acceso el 09 julio 2012]

(1953): "Epistolario íntimo, prólogo de Rafael Carias", Caracas, Ediciones Líneas Aeropostal Venezolana.

(1965): *Obras completas de Teresa de la Parra*, Caracas: Editorial Arte, p. 265.

(1982): *Narrativa, ensayos, cartas*, Biblioteca Ayacucho, Caracas.

DE SANDE, M.M.J (2005): "Apuntes sobre la novela femenina de posguerra", *Area and Culture Studies*, n. 70, pp. 82-103.

DELIBES, M. (1985): "La guerra civil en una novela", en *La censura de prensa en los años 40 (y otros ensayos)*. Valladolid, Ámbito.

DELEUZE, G, GUATTARI, F, PÉREZ, J.V. (1994) *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.

DENDLE, B.J. (1988): “La novela española de tesis religiosa: de Unamuno a Miró”. *Anales de filología hispánica*, 1988.

DE VILCHEZ, E. de (1860): *Consuelo y juicios diarios: novelas originales de Enriqueta Lozano de Vilchez*, Granada, Imprenta de Jose M^a Zamora.

(1857): *La lira cristiana: Poesía*, Granada, Imprenta de Vilchez.

DI FEBBO, G. (2003): “Nuevo Estado: Nacionalcatolicismo y Género” en *Mujeres y Hombres en la España Franquista: Sociedad, Economía, Política, Cultura* (G. Nielfa Cristóbal, ed.), Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas UCM.

DÍAZ FERNÁNDEZ, J. (1930): *El nuevo romanticismo Polémica de arte, política y literatura*, Madrid, Zeus.

DIJKSTRA, B. (1994): *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid, Debate.

DOMINGO, C. (2004): *Con voz y voto. Las mujeres y la política en España (1931-1945)*, Barcelona, Lumen.

(2007): *Las mujeres durante la dictadura franquista*, Barcelona, Lumen.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J (2000): “La novela histórica: rasgos genéricos”. En M. T. Salazar (ed.), *Novela histórica europea: rasgos y diferencias*, Madrid UNED 15-35.

DUBY, G. & PERROT, M. (1991): *Historia de las Mujeres*, Madrid, Taurus.

ECO, U. (1970): *Socialismo y consolación: reflexiones en torno a “Los Misterios de París” de Eugene Sue*. Barcelona, Tusquets.

(1995): “El caso Bond”. En *El superhombre de masas*, Barcelona, Lumen

ELLIS STICKNEY, S. (1839): “The women of England, their social duties and domestic habits” London, Son & Co.

ENA BORDONADA, A. (1990): “Montseny, Federica., “Heroínas.”. En *Novelas breves de escritoras españolas: (1900-1936)*, Madrid, Castalia Biblioteca de Escritoras, pp.436-450.

ESPINA, C. (1938): *Esclavitud y libertad: Diario de una prisionera*, Madrid, Reconquista.

(1941): *Princesas del destierro*, Madrid, Afrodisio Aguado

(1944). *Victoria en América*, Madrid, Editora Nacional.

(1947). *El más fuerte*, Madrid:, Aguilar.

(1949). *Un valle en el mar*, Santander, Imprenta Aldus.

(1953). *Una novela de amor*, Madrid, Gráficas. Clemares.

ESTABLIER PÉREZ, H. (2000): *Mujer y feminismo en la obra de Carmen de Burgos "Colombine"*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses

(2002): "Nadie me habló de Dios": Antirreligiosidad y progresismo en la narrativa de Carmen de Burgos Seguí". *Hesperia: Anuario de Filología Hispánica*, pp 89-106.

(2010): "La traducción de las escritoras inglesas y la novela española del primer tercio del siglo XIX: Lo histórico, lo sentimental y lo gótico". *Revista de Literatura* Vol LXXII, nº 143, pp 95-116.

EUGENIA DE JESÚS (1945): "Bodas de oro de la Aprobación Pontificia del Instituto (1895-1945)", Madrid, Congregación de Hermanas Oblatas del Santísimo Redentor.

EULATE SANJURJO, C. (1896): *La muñeca*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1987.

- *El asombroso Doctor Jover*, Barcelona Edita, 1930.

EZAMA GIL, A. (1992): *El cuento de la prensa y otros cuentos (1890-1900)*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

- (1993): "Algunos datos para la historia del término Novela Corta en la literatura española de fin de siglo, *Revista de Literatura*, enero-junio 55 (109), pp.141-148.

FAGOAGA, C. (1985): "María de Echarri, El Debate, 8 diciembre, 1918". En *La voz y el voto de las mujeres. El sufragismo en España, 1877-1931*, Barcelona, Icaria, p.174.

FAUS, P. (2003): *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra*, Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.

FENOLLOSA, A. (1844) "La mujer", *El Genio*, 27 de octubre, pp. 35-36. En *El Cupido y la Luna*, 1848, nº. 5, pp. 5-6.

FERNÁNDEZ AZORÍN, M. D. (1983): *La obra novelística de Rafael Pérez y Pérez*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, L. (1982): *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Madrid, Gredos.

- (2000): Cuentos y novelas, periódicos y libros, kioscos y bibliotecas, Ínsula, 646, pp. 26-28.

FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, J. M. (2000): *La Novela Semanal*, Madrid, CSIC, Literatura Breve 5.

FERNÁNDEZ SOTO, C. (2009): "La mirada hacia la mujer en la dramaturgia de Eugenio Sellés (1842-1926) madres, esposas, hijas, hijastras y ángeles de ala rotas". *Stichomythia* nº8 (mayo 2009) Núm. monográfico dedicado a: "Teatro y mujer en el XIX", coord. David T. Gies, pp. 108-126.

FERRERAS, J. I. (1971): *La novela en el siglo XX (hasta 1939)*, Madrid, Taurus

- (1972): *La novela por entregas, mil ochocientos cuarenta a mil novecientos: concentración obrera y economía editorial*, Madrid, Taurus.
- (1976): *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica (1830-1870)*, Madrid Taurus.
- (1990): "La novela española en el s. XIX (hasta 1868)". En *Historia crítica de la literatura hispánica*, Madrid, Taurus.
- (1998): "La novela decimonónica escrita por mujeres". En *Benito Pérez Galdós y la invención de la novela histórica nacional*. CSIC.

FERRÚS ANTÓN, B (2002): "El yo imposible: Gertrudis Gómez de Avellaneda y la escritura autobiográfica". En *Actas del Congreso Internacional: la Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos*, Homenaje a Zamora Vicente, Universidad de Alicante.

FLECHA GARCÍA C. (1998): *Textos y Documentos sobre educación de las mujeres*, Sevilla, Kronos.

- (2010): *Algunos aspectos sobre la mujer en la política educativa durante el régimen de Franco*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 10 de marzo.

FOLGUERA, P. (Comp) (1988): *El feminismo en España: Dos siglos de Historia*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias/Siglo XXI.

FONSECA RUIZ, I. (1974): "Cartas de Carolina Coronado a Juan Eugenio Hartzenbusch.", en *Homenaje a Guillermo Guastavino: miscelánea de estudios en el año de su jubilación como Director de la Biblioteca Nacional*, Asociación nacional de bibliotecarios, archiveros y arqueólogos.

FORRELLAD, L. (1954): *Siempre en capilla*, Barcelona, Destino.

FÓRMICA, M. (1950): *Monte de Sancha*, Barcelona, Luis de Caralt Editor.

- (1951): *La ciudad perdida*, Barcelona, Luis de Caralt Editor.
- (s.a. 1955). *A instancia de parte*, Madrid, Cid.

- FORNEAS FERNÁNDEZ, C. (1987): *Personajes femeninos en la literatura española escrita por mujeres (1944-1959)*. Madrid: Ediciones de la Universidad Complutense.
- FORSTER, E.M. (1983): *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate.
- FORTUÑO LLORENS, S. (2006): *Las novelas de Amalia Fenollosa: en los albores del folletín (1845-1846)*, Valencia, Consell Valencià de Cultura.
- FRANCOS RODRÍGUEZ, J. (1920): “*La mujer y la política españolas*”, Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando.
- FREIXAS, L (2009): *La novela femenil y sus lectoras: la desvalorización de las mujeres y lo femenino en la crítica literaria española actual*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- FOURIER, (1858.): “Opinión sobre las mujeres”, *El Nuevo Pensil de Iberia*, 20 de febrero.
- GALÁN PÉREZ, J. M. (1986): *Análisis estructural del sector editorial español*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- GALDONA PÉREZ, R. I. (2001): *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga.*, Santa Cruz de Tenerife, Universidad de la Laguna.
- GALVARRIATO, E. (1947): *Cinco sombras*, Barcelona, Destino.
- GALLEGO MÉNDEZ, M.T. (1983): *Mujer, Falange y franquismo*, Madrid, Taurus.
- GARCÍA-ABAD, M.T. (1997): *La Novela Cómica*, Madrid, CSIC, Literatura Breve 3.
- GARCÍA CASTAÑEDA, S. (1967): “Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850”, Universidad de California
- GARCÍA GALIANO, A. (2011): “Diálogos de la Lengua: Ana M^a Matute, la vocación del novelista”, Madrid, Cálamo Faspe, nº 58, octubre-diciembre, p. 6.
- GARCÍA HERRANZ, A.I. (2009): “Sobre la novela histórica y su clasificación”, Epos Revista de filología, pp.301-311. dialnet.unirioja.es
- GILBERT, S. M. GUBAR, S. (1998): “La loca del desván y la imaginación literaria en el s. XIX”, London, Yale University Press.
- GÓMEZ CARRILLO, E. (1927): *Le mystere de la Vie et de la Mort de Mata Hari*. Ch. Barthez (trad.), Paris, Charpentier et Fasquelle.
- (1896): *La vida parisiense*, Biblioteca Ayacucho, Caracas.

(1920): “La moda y Pierrot”. Madrid, Mundo Latino. *Obras Completas*, vol. XII.

(1907): “Psicología de la moda femenina”, Madrid, M. Perez Villavicencio.

(1954): Páginas escogidas: estudios literarios Selección y Prólogo de Edelberto Torres, Guatemala, Ed. Ministerio de Educación Pública, Biblioteca de Cultura Popular, t. 1.

GÓMEZ DE AVELLANEDA, G. (1981): *Obras completas*, Madrid, BAE.

(1989): *Poesías y epistolario de amor y amistad*, Madrid, Castalia. (1907): La Avellaneda, Huelva, Imprenta de Miguel Mora

(1914): “Galería de poetas contemporáneos. Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda”. En *Obras de la Avellaneda. Edición Nacional del Centenario*. VI. Por Gertrudis Gómez de Avellaneda, La Habana, Imprenta de Aurelio Miranda, pp. 481-87. (Orig. en *La Discusión*, 5 agosto 1857 y 29 mayo 1858.)

(1845): “Capacidad de las mujeres para el gobierno”, *La Ilustración, Álbum de Damas*, 2 de noviembre.

(1843). “La dama de gran tono”, *El Álbum del Bello Sexo*.

GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1916): “Epílogo” a *Peregrinaciones*, de C.de Burgos, pp. 440 y 430.

(1919): “Epílogo”, a *Fígaro*, de C. de Burgos, Madrid, Imprenta de Alrededor del Mundo.

GÓMEZ-FERRER MORANT, G. (1983): *Mujer y educación en el último cuarto del siglo XIX: la literatura como testimonio*. Madrid, Fundación Ortega y Gasset.

GÓMEZ GIL, O. (1968): *Historia crítica de la literatura hispanoamericana*, Nueva York, Londres, Toronto, Holt Rinehart & Winston

GÓMEZ HERNÁNDEZ, J. A. (1993): “La preocupación por la lectura pública en España: las bibliotecas “populares”. De las Cortes de Cádiz al plan de bibliotecas de María Moliner”, Murcia, Revista general de información y documentación pp. 55-94.

GONZÁLEZ SERRANO, U. (1892): *Estudios psicológicos*, Madrid, Sáenz de Jubera Hnos.

GONZÁLEZ-RUANO. C. (1949): *Siluetas de escritores contemporáneos*, Madrid, Editora Nacional.

(2004): *Memorias: Mi medio siglo se confiesa a medias*, books.google.com

GRANJEL, L.S. (1968): *La novela corta en España (1907-1936)*, Cuadernos hispanoamericanos, nº 222 y nº 223.

(1980): *Eduardo Zamacois y la Novela Corta en España*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

GRASSI, Á, (1852): “La misión de la mujer”, *La Mujer*, núm. 48, 27 de julio, pp. 3-4. *La Floresta*, núm. 5, 7 de junio, págs. 33-35.

1861. *El bálsamo de las penas*, *Crónica de Ambos Mundos*, nº. 1-20, 1870. *Correo de la Moda*, vol. XXVIII.

GUEREÑA, J.L. (1991): *Hacia una historia socio-cultural de las clases populares en España (1840-1920)*, Fundación Instituto Historia Social.

(2012): “Prostitución y franquismo: vaivenes de una política sexual”, en *Mujeres bajo sospecha*, R. Osborne (ed.), Madrid, Fundamentos.

GUERRA, R. (1860): *Lucía Miranda. Novela histórica*, Buenos Aires, Imprenta Americana.

GUERRA DE AVELLANEDA, G. (2009): “*Ifigenia*: la casa encerrada de una sociedad pacata. Reconfiguración social de la Venezuela de comienzos del siglo XX en los espacios de la novela de Teresa de la Parra”, *Revista Nuevo Mundo, Mundos nuevos* [Internet], 27 mayo 2009. Disponible en: < <http://nuevomundo.revues.org/56138> > Acceso el [04 abril 2012]

GULLÓN, R. (1973): *Galdós, novelista moderno*. Madrid, Gredos, p. 181.

(1950): *Inventario de medio siglo (II): Literatura española*, Ínsula.

GUIJARRO CAZORLA, C. (2008): “El uso de la perspectiva múltiple en la novela de Mercedes Fórmica, *A instancia de parte*”, *Tejuelo* nº 3, pp. 7-21.

“HILDEGART” (A. RODRÍGUEZ) (1971) “El problema sexual tratado por una mujer española”, Madrid, Ediciones Morata, p.210.

HOBBSBAWN, E.J (1978): *Las revoluciones burguesas*. Madrid, Guadarrama.

ICAZA, C. (1935): *Cristina Guzmán. Profesora de idiomas*”, Madrid, ed. Palomo Montojo, Castalia, 1991.

(1940): *¿Quién sabe. ...!*, Madrid, Afrodisio Aguado.

(1941) *Soñar la vida*, Madrid, Afrodisio Aguado.

(1945): *El tiempo vuelve*, Madrid, Afrodisio Aguado.

(1950): *Yo, la reina*, Madrid, Gráfica Clemares.

(1951): *Vestida de tul*, Madrid, sn; (reed.). Librerías de Ferrocarriles, 1982.

(1953): *Las horas contadas*, Madrid, Gráficas Clemares.

IMBODEN, R. C. (2001): Carmen de Burgos «Colombine» y la novela corta, Berna, En Peter Lang, Perspectivas hispánicas.

(2007): “*Bestsellers en serie: las colecciones de novela corta en el primer tercio del siglo XX*”. Boletín Hispánico Helvético, vol. X.

IÑIGUEZ BARRENA, M.L. (2005): *El Cuento Semanal (1907-1912) Análisis y estudio de una colección de novelas cortas*, Grupo Editorial Universitario.

IRIZARRY.E. (1997): *Informática y literatura: Análisis de textos hispánicos* books.google.com

JANIK, D. (2006): *La estructura comunicativa de la obra narrativa: un modelo semiológico*,

JAUSS, H. R. (1987): “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura” en *Estética de la recepción*, Madrid, Arco libros.

JIMENO DE FLAQUERR, C. (1877): *La mujer española*, Madrid, Imprenta y librería de Miguel Guijarro.

(1889): *En el salón y en el tocador*, Madrid, Librería de Fernando Fe

(1901): *La mujer intelectual*. Madrid, Asilo de huérfanos.

JIMÉNEZ, J. R. (1948). “Carta a Carmen Laforet”. *Ínsula* 25, enero, 1.

JOVER ZAMORA, J. M. (1981): "La época de la Restauración. Panorama político-social, 1875-1902", en Manuel Tuñón de Lara, *Revolución burguesa, oligarquía y constitucionalismo*. Barcelona:

JULIANO, D. (2012): “las monjas en las cárceles de la posguerra”. En *Mujeres bajo sospecha* (R. Osborne ed.), Madrid, Fundamentos, Colección Ciencia

KIRKPATRICK, S. (1990): *La narrativa de la seducción en la novela española del siglo XIX*. Isis. Cl.

(1991): *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España. 1835-1850*. Universitat de València. Disponible en:
<<http://books.google.es/books?id=LxfZZL2t7yIC&lpg=PP1&ots=75OBXK4Je3&dq=Las%20rom%C3%A1nticas.%20Escritoras%20y%20subjetividad%20en%20Espan%C3%B1a.%201835-1850.&pg=PP1#v=onepage&q=Las%20rom%C3%A1nticas.%20Escritoras%20y%20subjetividad%20en%20Espan%C3%B1a.%201835-1850.&f=false>> [Acceso el 31 de mayo de 2012]

(2003): *Mujer, modernismo y vanguardia en España 1898-1931*.
Universitat de València. Disponible en:
<http://books.google.es/books?id=8hdd67RcunkC&lpg=PP1&ots=HIDT7jl3dy&dq=Mujer%20C%20modernismo%20y%20vanguardia%20en%20Espa%C3%B1a%201898-1931.&pg=PP1#v=onepage&q=Mujer,%20modernismo%20y%20vanguardia%20en%20Espa%C3%B1a%201898-1931.&f=false> [Acceso el 01 de julio de 2012]

KRAUSE, K. C. F. (1860): *Ideal de la humanidad para la vida*, Introducción y comentarios de Julián Sanz del Río. Madrid, pp. 95-96

KRONIK, J. W. (2009): "Nada y el texto asfixiado: proyección de una estética". Revista Iberoamericana, pp. 195-202

KURTZ, C. (1955): *Duermen bajo las aguas*. Barcelona: Planeta.

(1956a): *El desconocido*, Barcelona, Planeta.

(1956b): *La vieja ley*, Barcelona, Planeta.

(1958). *Detrás de la piedra*. Barcelona: Timón.

LA RAZÓN, Buenos Aires, 26 de abril de 1923, p. 3. "Literatura pornográfica, ñoña o cursi".

LABRADOR BEN, J (2006): "Introducción biográfico-literaria de Ángeles Villarta, Premio Fémica 1953", Madrid, Facultad de Filología UCM

(2006): "Una mujer fea". Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura CLXXXII 720 julio-agosto, pp. 489-503

(2005): *La Novela de Hoy, La Novela de Noche y El Folletín Divertido. La labor editorial de Artemio Precioso*, Madrid, CSIC, Literatura Breve 15.

LAFORÉ, C. (1945): *Nada*, Barcelona, Destino.

(1952): *La isla y los demonios*, (ed.) Carmen Laforet y *La isla de los demonios*, Santa Cruz de Tenerife, **Colecciones Idea, octubre 2005**.

(1955): *La mujer nueva*, Barcelona, Destino.

(1956). *Mis páginas mejores*. Madrid: Gredos.

L. ENTRALGO. P. (1997): *La generación del 98*, Madrid, Espasa Calpe Mexicana, p. 40 y ss.

LANDEIRA, R. (1983): "Múltiple variación interpretativa en *Algo pasa en la calle*, de Elena Quiroga. En *Novelistas femeninas de la postguerra española*, Madrid, Porrúa.

LARSON, S. (2006): *La rampa, Carmen de Burgos (1917)*, Madrid, Renacimiento.

LECUYER M. C. VILLAPADIerna, M. (1995): "Génesis y desarrollo del folletín en la prensa española". En Brigitte Magnien (ed.), pp.32-33. *El lugar de la Novela Corta en la literatura española del siglo XX*, en *La nouvelle romane*, Amsterdam, Rodopi.

LEÓN, M. T. (1941): *Contra viento y marea*. Buenos Aires, Aiepe.

(1959). *Juego limpio*. Buenos Aires, Goyanarte.

LETAMENDI, A. De, (1833): "Mi opinión sobre la educación de las mujeres. Escrita y dedicada a la Reina N. Sra"., Madrid, Imprenta D. Marcelino Calero. *Literatura*, El Buen Tono, 1 de febrero de 1839.

(1907): *Obras Completas de José de Letamendi*. 2ª edición. Tipografía. F. Rodríguez Ojeda. Madrid.

LIBANYI, J. (2009): "La apropiación estratégica de la entrega femenina: Identificaciones transgenéricas en la obra de algunas militantes falangistas femeninas", I/C Revista Científica de Información y Comunicación, nº 9, pp.426-489.

LINARES BECERRA, C. (1980,1949): *El matrimonio es asunto de dos*, Barcelona, Juventud.

(1941 {1988}): *Maridos de lujo*. Barcelona, Juventud.

(1941): *A sus órdenes mi coronel*, La Novela Rosa.

(1943): *La conquista del hombre*, A. Aguado.

(1939): *Mientras llega la primavera...*, Juventud.

LISSORGUES, Y. (1980) *La producción periodística de Leopoldo Alas (Clarín). Índices*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail.

(1988): *El amor y la economía*, Barcelona, Anthropos.

LITVAK, L. (1989): *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch Editor.

(1993): *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras 1918/1936*, Madrid, Taurus.

LÓPEZ CORDÓN, M. V.: “La situación de la mujer a finales del Antiguo Régimen (1760-1860)”, en Capel Martínez, R. M. (coord.): *Mujer y Sociedad en España 1700-1975*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, p. 90.

LÓPEZ, C.B. CARRERAS A. TAFUNELL, X. (2005): *Estadísticas históricas de España: Siglos XIX-XX*. Fundación BBVA.

LÓPEZ JIMÉNEZ, F. (1995): *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*, Madrid, Pliegos.

LÓPEZ MOREN, A. (1974): “Feminismo y educación. Análisis histórico-jurídico”, Murcia, Anales de la Universidad de Murcia. Derecho, vol- XXXII, nº 3-4.

LÓPEZ MORILLAS, J (1973): *Krausismo: estética y literatura*, Barcelona, Labor.

LLORENS, V (1978): *El romanticismo español*. Madrid, Castalia.

LUKÁCS, G, (1966): *La novela histórica*, México, Era.

MACHADO, M. (1913): *La guerra literaria (1898-1914)*, Madrid, Imprenta Hispano-Alemana.

MAESTRO CANO, S. (1997): “Blasco Ibáñez, un novelista para el cine”. En *Espéculo*, Revista de Estudios Literarios.

MAGNIEN, B. (1986): *Ideología y texto en El Cuento Semanal (1907-1912)*, prólogo de J. C. Mainer. Madrid: Ediciones de la Torre.

(Ed.) (1995): *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela*, Barcelona, Anthropos.

MAINER, J. C. (1981): *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra.

(1988): “1900-1910: Nueva literatura, nuevos públicos”. En *La doma de la quimera* Bellaterra, Escola Universitaria de Traductors i Interprets/Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 135-170.

(1986): “El Cuento Semanal” (1907-1912): texto y contexto”. En: Egido, A. y Fonquerne, Y. R. (coords.), *Formas breves del relato*, Zaragoza: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, pp. 207-220.

MANDRELL, J. (1990), “Malevolent insemination: Don Juan Tenorio in La Regenta”, en AA VV *Malevolent insemination and other essays on Clarín*, ed. Valis, N. Michigan, Universidad de Michigan.

MAÑÉ Y FLAQUER, Juan, 1845. *Pensil del Bello Sexo*, Barcelona, Imprenta de J.M.de Grau.

MAQUEDA ABREU, F.

(2008) *Pioneras del Periodismo moderno: Amalia Fenollosa y Peris, escritora de la Hermandad Lirica*, Madrid, UCM, Ciencias de la Información.

(1985): *Garayo, el sacramantecas vitoriano: historia de una causa célebre del s. XIX*, Azterlanak, Vitoria, Diputación Foral de Álava.

MANSILLA DE GARCÍA, E. (1882): *Lucía Miranda, Novela histórica*, edición de Buenos Aires, Imprenta de Juan A. Alsina, México. (2000) cervantesvirtual.com

MANZANO GARÍAS, A. (1962): *Amalia Fenollosa*, Sociedad castellonense de Cultura Armengot, Castellón.

MARAÑÓN, G. (1920): *Biología y feminismo*. Imp. Suc. Enrique Teodoro, Madrid.

(1927): *Tres ensayos sobre la vida sexual. Sexo, trabajo y deporte, maternidad y feminismo, educación sexual y diferenciación sexual*, Madrid, Biblioteca Nueva.

MARCH, S. (s.a. ¿1944?). *Nido de vencejos*. Barcelona: Selecciones Literarias y Científicas.

(1949). *Nina*, Barcelona, Planeta.

(1955). *Algo muere cada día*, Barcelona, Planeta.

MARTÍNS RODRÍGUEZ, M. V. (2012): “Sección Femenina: modelos de mujer bajo el franquismo”. En *Mujeres bajo sospecha* (R. Osborne, ed.), Madrid, Fundamentos.

MARTÍ-LÓPEZ, E. (2001)_ “Historia literaria y análisis cuantitativo. Ediciones, éxitos de venta y novela en España, 1840-1900” *Bulletin Hispanique*, volumen CIII, nº 103-2, pp. 675-694.

MARTÍN GAITE, C. (1958): *Entre visillos*, Barcelona, Destino.

(1988): *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe.

(2002): *Pido la palabra*. Barcelona: Anagrama

(1987): *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama.

MARTÍNEZ, J.F. (2001): *Colecciones literarias en Historia de la Edición en España (1836-1936)*, Jesús Martínez Martín (editor), Madrid, Marcial Pons, pp. 373-395.

(2003): *Novela corta II, las novelas de tesis*, Debate Editorial.

(Ed.) (2006): *Novela corta romántica*, Sevilla RD.

MARTÍNEZ ARNALDOS, M. (1974): "El género Novela Corta en las revistas literarias (Notas para una sociología de la novela corta, 1907-1936)". En García Victorino (ed.): *Estudios literarios dedicados al Prof. M. Baquero Goyanes*, Murcia: Universidad de Murcia.

(1996): "Deslinde teórico de la novela corta", *Monteagudo*, 3ª época, nº 1, pp. 47-65.

(2007): "El Cuento Semanal: Proyectos y Proyección", *Monteagudo*. 3ª Época, nº 12- pp. 11-26.

MARTÍNEZ CACHERO, J. M. (1997): *La novela española entre 1936 y el fin de siglo: Historia de una aventura*, Madrid, Castalia.

MARTÍNEZ-GUTIÉRREZ, J (2000): "Margarita Nelken ideología y estética", Actas del XIII Congreso de la Asociación de Hispanistas: "Margarita Nelken y la lealtad del intelectual", en *Literatura y feminismo*, 2005, p. 257-66 nº 29 y nº 83

MARTÍNEZ MARÍN, A. (1986): Introducción a la edición de *Mis mejores cuentos* (de C. de Burgos), Sevilla: Biblioteca de la Cultura Andaluza.

MARTÍNEZ, MARTÍN J. A (dir.). (2001): *Historia de la edición en España (1836-1936)*, Madrid, Marcial, Pons.

(2002): "Editores, libreros y público durante la Segunda República". En *Aula de Cultura*, núm. 22 Ayuntamiento de Madrid e Instituto de Estudios Madrileños del CSIC.

(2005): "La lectura en la España contemporánea: lectores, discursos y prácticas de lectura", en *Ayer*, Historia de la lectura, nº 58 (2)

MARTÍNEZ MONTALBÁN, J. L. (2002): *La Novela Semanal Cinematográfica*, Madrid, CSIC.

MARTÍNEZ SAN MARTÍN Y GARRIDO GALLARDO, M.A. (1983): *La narrativa de Felipe Trigo*, Madrid, CSIC.

MARTÍNEZ SIERRA, M. (1952): *Una mujer por caminos de España*, Buenos Aires.

MARZAL, J.M.; FELICI, J.; Y RUBIO MARCO, S. (1991): "Blasco Ibáñez y el cine" en *Historia del cine valenciano*, Valencia, Diario Levante, marzo, fascículo nº 3,

MASÓLIVER, L. (1955): *Efún*, Barcelona, Garbo.

(1957): *Los Galiano*, Barcelona, José Janés Editor.

- (1959): *Selva negra, selva verde*, Barcelona, Barna.
- (1960): *El rebelde*, Barcelona, Barna.
- MASSANÉS, J. (1841): *Poesías de Josefa Massanés*, Barcelona, Imprenta de J. Rubió.
- MATILLA QUIZA M. J. (2002): “María Lejárraga y el asociacionismo femenino. 1900-1936”. II Jornadas sobre María Lejarraga, Logroño
- MATUTE, A. M.(1948): *Los Abel*, Barcelona, Destino.
- (1953): *Fiesta al Noroeste*, Barcelona, Afrodisio Aguado.
- (1954). *Pequeño teatro*, Barcelona, Planeta.
- (1955): *En esta tierra*, Barcelona, Éxito.
- (1958): *Los hijos muertos*, Barcelona, Planeta.
- (1960): *Primera memoria*, Barcelona, Destino.
- MAURA, J. (1941): *Lola*, Madrid, Artes Gráficas Aldus.
- MAYANS NATAL, M. J. (1991): *Narrativa feminista española de la posguerra*. Madrid, Pliegos.
- MAYORAL, A (comp) (1987): *Estética de la recepción*, Madrid Arco-libros.
- MAYORAL, M. (Coord.) (1990): *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior.
- (1993): “Las amistades románticas: Un mundo equívoco” En *Historia de las Mujeres del s.XIX*, Madrid, Taurus, pp. 613-627.
- MEDIO, DOLORES (1953): *Nosotros, Los Rivero*. Barcelona, Destino.
- (1956): *Funcionario Público*, Barcelona, Destino.
- (1959): *El Pez Sigue Flotando*, Barcelona, Destino.
- MEREGALLI, F. (1989): *La literatura desde el punto de vista del receptor*, Amsterdam, Rodopi, p.36.

MINESSO, B. (2011): "Malcasadas vencidas y liberadas. Anhelos de cambio en la narrativa de Carmen de Burgos, 'Colombine'", Cuadernos de Aleph 3.

MOCEK, I. (2005): *Nada de Carmen laforet: El proceso de maduración de la protagonista como un ejemplo de emancipación femenina*, Vigo, Universidad de Vigo, Máster en Educación en Igualdad de Género y Políticas de Igualdad. **Tesis doctoral**

MOGIN-MARTÍN, R. (2000): *La Novela Corta*, Madrid, CSIC Literatura Breve

(2007)"La Novela Corta (1916-1925) de revista novelera a proyecto de divulgación cultural". *Cultura escrita y sociedad*, nº 5.

MOI, T. (2006): *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra.

MOLINA MARTÍNEZ, J.L (1995a): *Novela anticlerical del siglo XIX (Sociología e historia, crítica e ideología)*, Murcia, Universidad de Murcia.

MONFERRER, J.M. (2012): "Serrano Vicéns. El Kinsey español". En *Mujeres bajo sospecha* (R. Osborne ed.), Madrid, Fundamentos.

MONFORTE GUTIERREZ, M. I. (1991): "La labor cultural de María Teresa León". En *Las mujeres y la Guerra Civil Española*, 148-151, Madrid, Instituto de la Mujer.

MONTEJO GURRUCHAGA, C. (2006): "La narrativa de Carmen Kurtz: compromiso y denuncia de la condición social de la mujer española de la posguerra", Madrid CSIC. ARBORr Ciencia, Pensamiento y Cultura 719, mayo-junio, pp. 407-415

MONTESINOS, J.F. (1960): *Costumbrismo y novela*. Madrid, Castalia.

(1969): *Estudios sobre la novela española del siglo XIX*, Madrid, Castalia.

MONTOJO, P. (1991): "Introducción a *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, de Carmen de Icaza", Madrid, Castalia.

MORA SÁNCHEZ, M.A. (1992): "La novela corta de vanguardia en la "Revista de Occidente" y "La Gaceta literaria", Alicante, Universidad de Alicante

MORALES ZENO, A.J. (1998): "La mujer letrada y el artificio femenino", Revista Milenio, año 2, núm. 1.

MORET, I. (Dir) (2006): *Historia de las mujeres en España y América Latina*. Vol. IV, Del siglo XX hasta los umbrales del s. XXI, Madrid, Cátedra.

MULDER, E. (1944). *El hombre que acabó en las islas*. Barcelona: Apolo.

(1945): *Las hogueras del otoño*, Barcelona, Juventud.

(1947): *Alba Grey*, Barcelona, José Janés Editor.

(1953). *El vendedor de vidas*, Barcelona, Juventud.

NALBONE, L. (2008): “El derrumbe sistemático de la relación colonia/colonizado: La muñeca de Carmela Eulate Sanjurjo”. *Revista Literaria Baquína* nº 9 Ensayo II (28 de abril 2009).

NASH, M. (Ed.) (1983): *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1930)*. Barcelona: Anthropos.

(1984): *Presencia y protagonismo. Aspectos de la historia de la mujer*, Isis CL

(2004): *Mujeres en el mundo. Historia, reto y movimientos*, Madrid, Alianza.

NAVAL, M. A. (2000): *La Novela del Sábado y La Novela de Vértice*, Madrid, CSIC, Literatura Breve 6.

NAVAS OCAÑA, M.I. (1999): *Introducción al estudio de las teorías literarias en España*, Universidad de Almería.

(2003): “Clarín y la crítica feminista”. *Estudios humanísticos. Filología*, nº25, pp. 217-226.

(2008): “La Regenta y los feminismos”, *Estudios filológicos*, - SciELO Chile

NELKEN, M. (1923): *La trampa del arenal*, Madrid, 1923.

(1922): *La condición de la mujer en España, su estado actual, su posible desarrollo*, Barcelona, Minerva.

(1924): *Un suicido*, Madrid, La Novela Corta, 27 diciembre.

(1925): *El viaje a París*, La Novela Corta, abril.

NICHOLS, G. C. (1992): *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*. Madrid, Siglo Veintiuno de España.

(1989). *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*. Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature.

NOGUERA, E. Y HUERTA, L. (eds.) (1934): *Genética, Eugenesia y Pedagogía sexual. Libro de las primeras jornadas eugénicas españolas*, Madrid, Javier Morata, Editor, 2 t., 450 p. y 41.

NORA, E. G. de (1973): *La novela española contemporánea (1939-1967)*. Madrid, Gredos.

NORTHOP FRYE (1991): *Anatomía de la crítica*, versión traducida, Caracas, Monte Ávila

NÚÑEZ PUENTE, S. (2007): “Novela rosa y cultura popular: Carmen de Icaza y Concha Linares Becerra”, Madrid, Sincronía, Seminario de Estudios de Identidad y Género.

(2008): “La novela rosa como mascarada de la muerte de lo social: Concha Linares Becerra y María Mercedes Ortoll”, *Asparkía, Investigación feminista* n.º. 19; Identidades de género y cambio social; 105-122. (RACO)

NÚÑEZ REY, C. ((1989): "Introducción" a C. de Burgos (Colombine). *La flor de la playa y otras novelas cortas*. Castalia, Madrid..

(1992): *Carmen de Burgos “Colombine” (1867-1932). Biografía y obra literaria*. Madrid: Editorial de la UCM.

(2006): “La narrativa de Carmen de Burgos, Colombine, el universo humano y los lenguajes”. En Núñez Rey C. *Escritoras españolas del s. XX*, vol. 1, Ciencia, Pensamiento y Cultura Arbor mayo-junio 2006, Madrid.

(2005): “Carmen de Burgos, Colombine, en la Edad de Plata de la literatura española”, Fundación J. M Lara, Sevilla.

(2012) *Mis viajes por Europa* (1914) de Carmen de Burgos, *Colombine.*, junio.

(2010): “Espacios y viajes en la vida y en la obra de Carmen”, *Arbor, Ciencia, Pensamiento y Cultura*, junio.

NUÑO GÓMEZ, L. (Coord.) (1999): *Mujeres: de lo privado a lo público*. Madrid, Tecnos.

OLEZA, J. (1985): “*La Regenta y el mundo del joven Clarín*”, *Clarín y su obra. El centenario de La Regenta. Barcelona 1884-1885. Actas del Simposio Internacional* celebrado en Barcelona del 20 al 24 de marzo de 1984, ed. de Antonio Vilanova, Barcelona, Universidad, 1985.

(1999): “Novelas mandan, Blasco Ibáñez y la musa realista de la Modernidad”, *Debats El Taller*.

(2002): *Realismo y Naturalismo en la novela española*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en <

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/realismo-y-naturalismo-en-la-novela-espaola-0/>> [Acceso el 03 agosto 2012]

OSUNA, R. (1986): *Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939*. Valencia, Pretextos,

(2004): *Las revistas literarias. Un estudio introductorio*, Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

ORTIZ CARDOZO, A. M. (2005): "Estudio preliminar de la novela *Ifigenia*, diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba de Teresa de la Parra" Universidad de Tréveris, Instituto de Romanísticas Seminario *Escritoras Latinoamericanas del siglo XX*

PABST, W. (1972): *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos.

PARDO BAZÁN, E. (1890): *La prueba*, La Época, 21 y 22 de septiembre.

(1892): "Nuevo teatro Crítico: Del amor y la amistad" 2 enero, nº 13; "Una opinión sobre la mujer", 2, marzo, nº 15, "La educación del hombre y la mujer: sus relaciones y diferencias", 2 octubre, nº 22.

(1892): "La educación del hombre y la de la mujer. Sus relaciones y diferencias. (Memoria leída en el Congreso pedagógico el día 16 de octubre.)".

(1976): *La mujer española y otros artículos feministas*. Madrid, ediciones de L. Schiavo, Editorial Nacional

(1999) *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Castro.

PASTOR, B (2002): "El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: identidad femenina y otredad", *Los cuadernos de América sin nombre*, Impreso en Murcia.

PEDRAZA JIMÉNEZ Y RODRÍGUEZ CÁCERES (1987): *Manual de literatura española, IX. Generación de fin de siglo: Prosistas*, Navarra, Cénlit Ediciones.

PERO PÉREZ (1895): "El sufragio femenino en Inglaterra y América", *La España Moderna*. En Bravo-Villasante, C. (1973): *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*.

PÉREZ BOWIE, J. A. (1996): *La Novela Teatral*, Madrid, CSIC, Literatura Breve 1.

PÉREZ, J.W. (ed.) (1983): *Novelistas femeninas de la postguerra española*, Madrid, J. Porrúa Turanzas, DL.

PÉREZ MARTÍNEZ J. (1884): *Anales del teatro y de la música, con un estudio sobre el realismo en la ciencia, en el arte en general y en la literatura por José Echegaray*. Madrid, Librería Gutenberg, Victoriano Suárez.

PERINAT, Y MARRADES, M. I. (1980): *Mujer, prensa y sociedad en España 1800-1939*, Madrid, CIS.

PETREA, Mariana (1994). «La promesa del futuro: La dialéctica de la emancipación femenina en *Nada* de Carmen Laforet». *Letras Femeninas* XX-1-2, primaveraotoño, 71-86.

PIERINI, M (2004): *La Novela Semanal (Buenos Aires 1917-1926), un proyecto editorial para la ciudad moderna*, CSIC. Disponible en:<
[http://books.google.es/books?id=Jw3CPTp6VqoC&lpg=PA11&ots=A8DBj9mXpM&dq=La%20Novela%20Semanal%20\(Buenos%20Aires%201917-1926\)%2C%20un%20proyecto%20editorial%20para%20la%20ciudad%20moderna%2C&pg=PA11#v=onepage&q=La%20Novela%20Semanal%20\(Buenos%20Aires%201917-1926\),%20un%20proyecto%20editorial%20para%20la%20ciudad%20moderna,&f=false](http://books.google.es/books?id=Jw3CPTp6VqoC&lpg=PA11&ots=A8DBj9mXpM&dq=La%20Novela%20Semanal%20(Buenos%20Aires%201917-1926)%2C%20un%20proyecto%20editorial%20para%20la%20ciudad%20moderna%2C&pg=PA11#v=onepage&q=La%20Novela%20Semanal%20(Buenos%20Aires%201917-1926),%20un%20proyecto%20editorial%20para%20la%20ciudad%20moderna,&f=false)> [Acceso el 04 julio 2012]

PIGLIA, r (1973): “Robert Arlt. Una crítica de la economía literaria”, Buenos Aires, Rev. Los Libros, nº 29, marzo

PLATERO, R (L.) (2012): “Su gran placer es usar calzoncillos y calcetines”; la represión de la masculinidad femenina bajo la dictadura”, en *Mujeres bajo sospecha*; Madrid, Fundamentos.

POELEN, A. M. (2004): “Dolores Medio ahuyenta las mariposas negras”. Revista de Dones i Textualitat nº 10, GRC Universitat de Barcelona

PRAT, J.F. (1903): “A las mujeres”, conferencia dirigida al Centro Obrero de Barcelona.

PRIMO DE RIVERA, José Antonio, “Obras completas. Tomo I, Discursos fundamentales y otros discursos de propaganda”, Madrid, FET y de las JONS, pp.179-183, citado en VV.AA., *Textos para la historia de las mujeres en España*, p. 430.

PUJANTE SEGURA, C. (2010): “Notas para una recreación de la teoría sobre la novela corta española del siglo XX, A propósito de las escritoras en La Novela del Sábado (1953-1955)”.Castilla. Estudios de Literatura, nº 1, pp. 38-59.

(2012): “Relatos breves publicados en revistas: Otras mediaciones literarias entre España y Francia en la primera mitad del siglo XX”, *Revista Electrónica de Estudios Filológicos* [Internet] nº 22, (22 enero 2012). Disponible en: <
<http://www.um.es/tonosdigital/znum22/secciones/estudios-25-relatos-breves-publicados-en-revistas-otras-mediaciones.htm>> Acceso el:[10 mayo 2012]

QUIROGA, E. (1949): *La soledad sonora*, Madrid, Espasa Calpe.

(1951) *Viento del norte*, Barcelona, Destino, (reed. 1983).

(1952) *La sangre*, Barcelona, Destino, (reed. 1971).

(1954) *Algo pasa en la calle*. Barcelona, Destino, (reed. 1974).

(1955) *La enferma*, Barcelona, Noguer.

(1958) *La última corrida*, Madrid, Castalia, (reed. 1994).

(1960) *Tristura*. Barcelona, Plaza & Janés, (reed. 1984).

RAMÍREZ GÓMEZ, C. (2000): *Mujeres escritoras en la prensa andaluza del siglo XX (1900-1950)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, p. 189.

REBOLLO-SÁNCHEZ, F. (1997): *Periodismo y movimientos literarios contemporáneos españoles (1900-1939)*, Madrid, Huerga y Fierro.

RICHARD, N. (1993): “¿Tiene sexo la escritura? En *Masculino y femenino, prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile, Francisco Zegers.

RIDDEL, M. C. (1995): *La escritura femenina en la postguerra española*. New York, Peter Lang. 238 Maja Zovko

(Coord.) 2007: *Cultura escrita y sociedad: “Cien años más tarde. Las colecciones literarias de gran divulgación y la cultura escrita en la España de principios del XX”*. Gijón: Trea, 2007.

(2008): “Fruición-ficción. Novelas y novelas cortas en España (1894-1936)”, trad. M.C. Castroviejo y Ch. Rivalan, Madrid, Ediciones Trea..

(2010): “¿El reclamo de las formas? Señas de identidad editorial de las colecciones de literatura de gran divulgación (España 1907-1936)”, CELAM/PILAR Université Rennes 2 Haute-Bretagne

ROBERT, R. (1871-1872): *Las españolas pintadas por los españoles. Colección de estudios acerca de los aspectos, estados, costumbres y cualidades generales de nuestras contemporáneas*. Madrid, Imprenta de J. M. Morete, 2 vols. 1871-72.

ROBIN, C.-N. (1997): "La Novela de Hoy (1922-1932), entre quantité et qualité". En J. Maurice (ed.), *Le roman espagnol au XX^e siècle, Regards 3*, Univ. Paris-Nanterre, pp. 123-140.

ROGER, I. M. (1988): "Carmen Martín Gaité: una trayectoria novelística y su bibliografía", *Anales de la literatura española contemporánea* (Lincoln) XIII, pp. 293-317.

RODRÍGUEZ, J.C. (1990): *Teoría e Historia de la Producción Ideológica: Las Primeras Literaturas Burguesas o La Norma Literaria*, booksgoogle.com

(2008): la emergencia de las literaturas nacionales, dialnet.unirioja.es

RODRÍGUEZ FONTELA, M. Á. (1996): "La novela de autoformación: una aproximación teórica e histórica al *Bildungsroman* desde la narrativa hispánica", Kassel. Universidad de Oviedo. Edition Reichenberger, pp. 34-49.

RODRÍGUEZ IGLESIAS, M.A. (1991): *La mujer en la literatura. Una experiencia didáctica*. Sevilla, Instituto Andaluz de la mujer.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. (1975): *Galdós: Burguesía y revolución*, Madrid, Turner,

(2008): "Historia de la literatura fascista española" vol. 2, Madrid, Akal.

ROMERA CASTILLO, J (1991): "Escritura Autobiográfica de Mujeres en España (1975-1991)", Madrid, Suplementos Anthropos., pp. 170-184. En *Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1981)*.

ROMERO TOBAR, L. (1976): *La novela popular española del s. XIX*, Barcelona, Fundación Juan March.

(1994): *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia.

(2010): "Colombine, Biógrafa de Larra", ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura, CLXXXVI extra junio.

ROTKER, S. (1997): "Lucía Miranda: negación y violencia del origen", revista iberoamericana Vol. LXIII, nº 178-179, Enero-Junio.

RUBIO CREMADES, E. (1995): *Periodismo y literatura: Ramón de Mesonero Romanos y el Semanario Pintoresco Español*. Alicante, Institut de Cultura Juan Gil-Albert..

(2008): "Influencias del costumbrismo romántico español en las colecciones costumbristas hispanoamericanas del siglo XIX", Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.

RUIZ BERRIO, J. (1992): "Alfabetización y modernización social en la España del primer tercio del s. XX". En Agustín Escolano, *Leer y escribir en España. Doscientos años de alfabetización*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 91-110

RUIZ FRANCO, R. (1997). *Mercedes Fórmica (1916)*, Madrid, Ediciones del Orto.

RUIZ GUERRERO, C. (1997): *Panorama de escritoras españolas*, 2 vols. Cádiz, Universidad de Cádiz

RUSSEL, P. S. (2002): *La novela romántica en España. Entre libro de caballerías y la novela moderna*, Salamanca, Ediciones Universidad.

SABATER, P. (1842): "La mujer", *El Semanario Pintoresco Español*, nº. 4, pp. 115 y 116

SÁENZ ALONSO, M. (1949): *Bajos fondos*, Barcelona, Luis de Caralt.

(1950): *Altas esferas*, Barcelona, Luis de Caralt

(1951): *El tiempo que se fue*, Barcelona, Luis de Caralt.

(1952): *La pequeña ciudad*, Barcelona, Luis de Caralt.

SÁENZ DE MELGAR, F. (1881): *Las españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, Barcelona, ed. Juan Pons.

SÁINZ DE ROBLES, F.C. (1971): *Raros y olvidados. La promoción de El Cuento Semanal*, Prensa Española.

(1975): *La promoción de 'El Cuento Semanal' (1907-1925)*, Madrid, Espasa Calpe.

(1993:) *Antología de la Novela Corta*, Barcelona, Andorra la Vella,

SALISACHS, M. (1956): *Carretera intermedia*, Barcelona, Luis de Caralt.

(1955): *Primera mañana, última mañana*, Barcelona, Luis de Caralt.

(1957b): *Una mujer llega al pueblo*, Barcelona, Planeta.

SÁNCHEZ, L.A. (1968): *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Madrid, Madrid, Gredos.

(2012): "Individuas de dudosa moral. En *Mujeres bajo sospecha*, R. Osborne (ed.), Madrid, Fundamentos.

SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, A. (1996 {2007}): *Bibliografía e Historia de las Colecciones literarias en España (1907-1957)*, Madrid, CSIC.

(1997): "La colección literaria Los Contemporáneos", Monteagudo 12, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 67-89.

(1997): *La Novela Mundial*, Madrid, CSIC, Literatura Breve 2

(2007): "Las colecciones eróticas de Madrid y Barcelona, dos maneras de entender la sexualidad", *Cultura escrita y sociedad*, n.5, pp. 146-156.

(2010): "Carmen de Burgos y las colecciones de novela corta", CSIC, Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura CLXXXVI., junio.

SÁNCHEZ LLAMA, I. (2001): *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*, Cádiz, Universidad de Cádiz Servicio de Publicaciones.

SÁNCHEZ LÓPEZ, R. (1990): *Mujer española, una sombra de destino en lo universal. Trayectoria histórica de Sección Femenina de Falange (1934-1977)*, Murcia, Universidad de Murcia.

SANCHO, M. I; RUIZ, L; GUTIÉRREZ, F., eds. (2003): *Lengua, literatura y mujer*, Jaén, Universidad de Jaén.

SANTAMARÍA BARCELÓ, C. Y SÁNCHEZ ÁLVAREZ DE INSÚA (1997): *La Novela Mundial*, CSIC, Literatura Breve 2 Madrid.

SANTONJA, G. (1979{1994}): *La Novela Proletaria (1932-1933)*, Madrid, Ayuso.

(1994): *Las novelas rojas. Estudio y antología*, Madrid, Ed. de la Torre,

(2000): *La insurrección literaria: la novela revolucionaria de quiosco (1905-1939)*, Madrid, SIAL

SCANLON, G. M. (1986): *La polémica feminista en la España Contemporánea 1868-1974*. Madrid: Akal.

(1987): "Actas del congreso nacional pedagógico (1882; 1889)" Madrid; (1888) Barcelona, Casa provincial de Caridad.

(2010): *La mujer y la instrucción pública: de la ley Moyano a la II República*" Ediciones Universidad de Salamanca: Historia de la Educación, 6.

SHAW, D.L. (1993): Historia de la literatura española V: El siglo XIX , Ariel

SCHYFTER, S. E. (1983): “La mística masculina en " Nada" de Carmen Laforet”. En Janet Perez (ed), *Novelistas femeninas de la posguerra española*, Madrid, J. Porruá Turanzas, pp. 85-93.

SCHIRMACHER, K. (1898): “Le Feminisme”, Paris, Colín, La España Moderna año 10, nº 120 diciembre.

SEBOLD, RUSSEL (1981): “Comedia clásica y novela moderna en las Escenas matritenses de Mesonero Romanos”. En Bulletin Hispanique, vol. LXXXIII, nº3-4.

(2002): *La novela romántica en España: entre libro de caballerías y novela moderna*, Ediciones de la Universidad de Salamanca.

SEGURA, M y CARABÍ, A. (2000): *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona, Icaria.

SENABRE SEMPERE, R: (2010):” Notas sobre la Prosa periodística de Carmen de Burgos”, *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura CLXXXVI*, Extra-Junio, pp. 107-113.

SERVÉN DÍEZ, C. (1998):“Margarita Nelken, feminismo y creación narrativa en los años veinte” Dossiers feministes núm. 1, p.108.

(1996): “Novela rosa, novela blanca y escritura femenina en los años 40: la evolución de Carmen de Icaza”, *Asparkia*, investigació feminista n. 7, raco.cat

SEVILLANO MIRALLES, A. Y SEGURA FERNÁNDEZ, A. (2009): “Carmen de Burgos “Colombine” (Almería, 1867-Madrid, 1932)”, Instituto de Estudios Almerienses Diputación de Almería. Área de Igualdad y Juventud Facultad de Humanidades. Universidad de Almería.

SIGUAN BOEHMER, M. (1981): *Literatura popular libertaria (1925-1938)*, Barcelona, Península.

SIMÓN PALMER, C. (1983):*Escritoras españolas del siglo XIX o el miedo a la marginación*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, CSIC.

(1991): *Escritoras españolas del s. XIX. Manual Biobibliográfico*. Madrid, Castalia.

(2002): “Progresismo, heterodoxia y utopía en algunas escritoras durante la Restauración”. En *Las mujeres escritoras en la historia de la Literatura Española*. Lucía Montejo Gurruchaga, Nieves Baranda Leturio (coord.). Madrid, UNED p. 123- 140.

(2010): “La mujer madrileña del s. XIX,” Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.

SINOVA, J (2006): *La censura de prensa durante el franquismo*, Debolsillo. Disponible en: <
<http://books.google.es/books?id=GleFiXESdVkC&lpg=PP1&hl=es&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>> Acceso el: [07 julio 2012]

SINUÉS, M. P. (1822): “Sobre el influjo de las mujeres en la sociedad”, Periódico de las Damas, n.5, págs. 1-15.

(1834): “Sobre la educación de las mujeres”, Correo de las Damas, 20 de abril.

(1852): “Sobre las calumnias de los hombres contra las mujeres”, *La Mujer*, n. 45, pp. 1-2.

(1857): *La diadema de perlas*. Novela histórica original”. 2ª ed. Madrid, Imprenta de La Península.
1857. “La mujer. Estudios morales”, *La Moda*, pp. 244-249, 278-282, 319-323, 362-266, 411-415 y 456-462.

1858. “La mujer (De la importancia de educar y moralizar al pueblo)”, *La Linterna Mágica*, 31 de enero, pág. 113.

(1862): *El ángel del hogar*. Madrid: Imprenta Española de Nieto y comp. 39.

.

SIRERA TURÓ, J.L. (2003): “El paradigma femenino en el teatro español del siglo XIX”, *Stichomythia: Revista de teatro español*, nº 1. Disponible en: <
<http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero1/indiceuno/at2.htm>> [Acceso el 22 agosto 2012]

SOBEJANO, G (1970, 1975): *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española.

(2003): *Novela española contemporánea (1949-1995)*, Madrid, Mare Nostrum.

SORIANO, E (1986): “Treinta años después” (Prólogo a la 2ª edición), *Mujer y hombre*, Barcelona, Plaza y Janés, pp. 8-9.

(s.a. ¿1951?). *Caza menor*, Madrid, Saturnino Calleja.

(1955a). *Espejismos*, Madrid:, Saturnino Calleja.

- (1955b). *La playa de los locos*. Madrid: Saturnino Calleja.
- (1955c). *Medea*, Madrid, Saturnino Calleja.
- (1993): “Escritoras de «los cincuenta” *Literatura y vida*, II, 273-294.
Madrid: Anthropos.
- (1996): “Rasgos de mi obra narrativa”, *República de las Letras* 50, pp.132-137.
- STARCEVIC, E. (1976): *Carmen de Burgos. Defensora de la mujer*, Almería, Editorial Cajal.
- STOREY, J. (2002): *Teoría cultural y cultura popular*, Madrid, Octaedro.
- STUART MILL, J (2008): *La esclavitud femenina*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-esclavitud-femenina--0/>> [Acceso el 03 marzo 2012]
- SUEZA ESPEJO, M.J. (2012): “Reflexiones sobre la dictadura de las modas en el París de la Belle Époque: la mujer y la moda de Enrique Gómez Carrillo (1873-1927)”, *Fronteiras Revista de Historia*.
- TARTILÁN, S. (1877): “Páginas para la educación popular”, Madrid, Enrique Vicente.
- TORRÁS, M (2003): “Soy como quiera que me imagines. La construcción de la subjetividad en los diarios de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Sor Juana Inés de la Cruz,” *Publicaciones de la Universidad de Cádiz*.
- TORRES BITTER, B. (2001): *Estudio de los modos narrativos en el discurso autobiográfico de Tristura de Elena Quiroga*, Málaga, Universidad de Málaga.
- TORRES NEBRERA, G. (1987): *La obra literaria de María Teresa León (Autobiografía, biografías, novelas)*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- (2010): “Denuncia, Humor y Pasión en la Narrativa de Colombine”, *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXVI, Extra junio, pp. 73-84
- UCELAY DA CAL, M (1951): *Los españoles pintados por sí mismos" (1843-1844). Estudio de un género costumbrista*, México, El Colegio de México.
- UNZUETA, F. (1996): *La imaginación histórica y el romance nacional en Hispanoamérica*, Latinoamérica Editores, Lima-Berkeley.
- UREY, D.F. (1979): Ana in Clarín's *La Regenta*, en AA VV *Malevolent insemination and other essays on Clarín*, ed. Valis, N. Michigan, Universidad de Michigan
- URGOITI, N.M^a (1908):“La Industria Papelera Española”. *Boletín de la Industria y Comercio del Papel*. “La prensa diaria en su aspecto económico”, discurso pronunciado en el Ateneo de Madrid, 1915.

URIOSTE, C. de (2012): “Canonicidad y Feminismo en los textos de Carmen de Burgos”, Arizona, State University.

URRUZOLA, M. J. (1991): “La educación de las niñas desde el feminismo de la diferencia”, DUODA, nº: 2

URZAINQUI, I. Un nuevo sistema de escritura y de lectura. La prensa periódica. En: BOTREL, J. F., INFANTES, V. & LÓPEZ, F. (eds.). *Historia de la edición y de la lectura en España (1472-1914)*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, p. 378-389.

UXÓ, C. (1998). «Carmen Martín Gaité: Revisión crítica de los estudios sobre su obra». *Espéculo. Revista de estudios literarios* UCM.

VALCÁRCEL, A. (1997): *La política de las mujeres*. Madrid, Cátedra Colección Feminismos

VALBUENA PRAT, A (1974): *Historia de la literatura española, IV*, Barcelona, Gustavo Gili, n.1, vol. IV, p. 832.

VALIS, N. M (1989): “La Autobiografía como insulto”, Revista Anthropol: Boletín de información y documentación, Universidad de Michigan AIH. Actas X.

VÁZQUEZ, F. (Coord.) (1998): *Mal menor- Políticas y representaciones de la prostitución siglos XVI-XIX.*, Cádiz, Universidad de Cádiz.

VEGA RODRÍGUEZ, P. (2006): *Carolina Coronado (1820-1911)*, Madrid, Biblioteca de Mujeres, Ediciones del Orto.

VILANOVA, A. (1965): “Escribo tu nombre de Elena Quiroga”. Destino. 18 de diciembre.

VILLARTA, A. (1950): *Yo he sido estraperlista*, Novela Corta nº 18;

(1950): *Con derecho a cocina* nº 57, Madrid, Gráficas Clemares.

(1944): *Muchachas que trabajan*, Madrid, Espasa Calpe.

(1953): *Mi vida en el manicomio*, Madrid, Escelicer, Colección Las Gemelas.

(1954): *Una mujer fea*, Madrid, Colenda, Serie Grandes Novelistas de Nuestro Tiempo.

(1955): *Mi vida en la basura*, Madrid, Gráficas CIO.

VILCHES DE FRUTOS, M.F. (1984): *La generación del nuevo romanticismo Estudio bibliográfico y crítico (1924-1939)*. Tesis doctoral 31/84. pp. 106-110 y 263-274.

VIVES, J.L. (1995): *Instrucción de la mujer cristiana*. Madrid, Fundación Universitaria Española- Universidad Pontificia de Salamanca.

VV.AA. (1872): *Los españoles de ogaño. Colección de tipos de costumbres dibujados a pluma...*, vol. I , Madrid, Librería de Victoriano Suárez.

VV.AA. “Ensayos sobre la igualdad sexual”. Instituto de la Mujer, 2001, Madrid, Mínimo Tránsito

ZAMACOIS, E. (1964): *Un hombre que se va...* (Memorias), Barcelona: AHR.

ZAMBRANO, M. (1989a): *Delirio y Destino*, Madrid, Mondadori, p. 228

ZATLIN BORING, Ph. (1977): *Elena Quiroga*, Boston, Twayne Publishers.

(1983): “La aparición de nuevas corrientes femeninas en la novela española de posguerra”. *Letras Femeninas* IX-1, pp. 35-42.

ZAVALA, I. (Coord) (1998): *Breve historia feminista de la literatura española*, Barcelona, Anthropos.

(1981): *Teoría y novela en la España del s. XIX (1800-1875*, Madrid, Nuestra Cultura.

ZOVKO, M (2010): “Educación femenina y masculina a través de la narrativa de Elena Quiroga”. *Itinerarios* Vol, 12.

.

NOTAS

¹ Canel Eva (1851-1932): “Lo que yo vi en Cuba”. En: *La conciencia española en el Nuevo Mundo...*, La Habana: La Universal Imprenta. 1916.

² M. M. Culver (2010): “Problemas de la novela escrita por mujer en España e Hispanoamérica (1833-1918)”. Estudios de Caso, Hispania Languages and Literature Stony brook University. Mayo 2010. En: *La Literatura Latinoamericana: La Literatura Romance; Estudios de Género*. Universidad de Nueva York.

³ E. Dickinson La palabra dejada con descuido en la Página/ puede avivar el ojo/ cuando doblado en arruga perpetua/ el Hacedor ajado yace (...), Gilbert, S. M. Gubar, S. (1998 p. 59).

⁴ Establier Pérez, H (2010): “La traducción de las escritoras inglesas y la novela española del primer tercio del siglo XIX: Lo histórico, lo sentimental y lo gótico”. *Revista de Literatura* Vol LXXII, nº 143 Universidad de Alicante, pp 95-116.

⁵ Arriaga Flórez. (2001) “No es lícito hablar de mí”, en “Representar y representarse”. Congreso internacional en memoria de Zenobia Camprubí. Huelva, Fundación Juan Ramón Jiménez, pp 655-642

⁶ En S. M. Gilbert y S. Gubar (1998): “La loca del desván y la imaginación literaria en el s. XIX”, se refiere este verso del poema “The other side of a Mirror”, en *Poems* by M. E. Coleridge, Londres, E. Mathews, 1908, pp .8 y 9.

⁷ Gertrudis Gómez de Avellaneda, en *La Avellaneda*. Autobiografía y Cartas de la ilustre poetisa, con prólogo y necrología de D. Lorenzo Cruz de Fuentes, p. 66) nos habla sobre su vida, su visión de lo poético y la pasión amorosa, no correspondida, que sintió por Cepeda, escrito en formato epistolar. Citado por S. Kirkpatrick (1991) en: *Las románticas: escritoras y subjetividad en España 1835-1850*. Torrás, M (2003): *Soy como quiera que me imagines. La construcción de la subjetividad en los diarios de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Sor Juana Inés de la Cruz*, Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

⁸ En *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por J. V. Pérez y Umbelina Larraceleta. Pre-Textos, 1994.

⁹ Simón Palmer, C. (1990): Rosario de Acuña. Rienzi, el Tribuno. *El Padre Juan* (Teatro), Madrid, Castalia

¹⁰ Obras Completas de José de Letamendi. 2ª edición. Tipografía. de F. Rodríguez Ojeda. Madrid, 1907

¹¹ Batanaz Palomares, I. (1982): *La educación española en la crisis del fin de siglo:(Los Congresos pedagógicos del siglo XIX)*. Diputación Provincial de Córdoba.

¹² La biografía de la exitosa escritora fue recogida en su tiempo por M. Ovilo y Otero, en su *Manual de Biografía y de Bibliografía de los escritores españoles del s. XIX*, Tomo II, 1859.

¹³ Citado en Campo Alange, M. (1973): Concepción Arenal (1820-93) estudio biográfico-documental, Revista de Occidente y *Carta de C. Arenal a Fernando García Carrasco*, Madrid, 27 de abril de 1850.

¹⁴ Citado por Simón Palmer, C. (1983): *Temas de Pedagogía*, Valencia, Hijos de F. Vives Mora, 1920, en Anales de literatura española, “Escritoras españolas del siglo XIX o el miedo a la marginación”, p. 482. Instituto Cervantes, CSIC, Madrid. Ver también Canes Garrido, F. (2010): *Aportación al estudio de la primera enseñanza pública en la ciudad de Valencia: innovaciones educativas en el siglo XIX*. gredos.usal.es. Sobre la experiencia de la maestra pública, María Carbonell Sánchez,, en relación con el ordenamiento regulador de Escuelas Públicas de 7 de diciembre de 1894, aprobado por la Junta Local de Enseñanza de Valencia.

¹⁵ A. Andreu en su *Galdós y la literatura popular*, la imagen de la mujer virtuosa difundida por la literatura popular de consumo distribuida entre 1840 y 1880.

¹⁶ E.L de Vilchez (1860): *Consuelo y juicios diarios: novelas originales de Enriqueta Lozano de Vilchez y La lira cristiana: Poesías* (1857), Granada, Imprenta de Jose M^a Zamora.

¹⁷ Pérez González, I. M. (1999): *Carolina Coronado. Del Romanticismo a la crisis fin de siglo*. Badajoz: Del Oeste, p. 16.

¹⁸ Fonseca Ruiz, I. (1974): Cartas de Carolina Coronado a Juan Eugenio Hartzenbusch., en *Homenaje a Guillermo Guastavino: miscelánea de estudios en el año de su jubilación como Director de la Biblioteca Nacional*, (págs. 171-200)

¹⁹ Romero Tobar (1994): *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia.

²⁰ En Simón Palmer, C. *Escritoras españolas del s. XIX o el miedo a la marginación*, Madrid, CSIC.

²¹ J Massanés (1841): Poesías de Josefa Massanés, Barcelona, Imprenta de J. Rubió. En donde puede leerse el Discurso Preliminar, {enero 1840} de esta influyente y comprometida autora romántica catalana.

²² Fernández, P. y Ortega, M.L. (eds.) 2008: *La mujer de Letras o la Letraherida: Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Madrid CSIC.

²³ María Pilar Sinués de Marco, Dir. *El Ángel del hogar, Páginas de la Familia, Revista semanal de Literatura, Educación, Modas, Teatros...Ejemplos morales, Instrucción y Agradable Recreo para las Señoritas*, Semanario, Madrid, 8 de marzo de 1865, n. 9. hemerotecadigital.bne.es

²⁴ En el vol. I, cap 10, que titula *Caridad y socialismo*, (pp 207-210), Pilar Sinués se posiciona contra las ideas revolucionarias de Sue y de sus seguidores en España, cual fue el caso con matices de Ayguals de Izco, en la defensa de una inevitable sociedad de clases, lo que consideraba un axioma social que debía experimentarse cristianamente. Anotado por Literatura menor del siglo XIX: Una antología de la novela de folletín (1840 ..) editado por Aparic Llanas, M.P. y Gimeno, I. (1996)

²⁵ Valis, N. M (1989): "La Autobiografía como insulto", Revista *Anthropos: Boletín de información y documentación*, Universidad de Michigan AIH. Actas X.

²⁶ *El Álbum del bello sexo o las mujeres pintadas por sí mismas*, Madrid, Imprenta de El Panorama Español, 1843. E. Rubio Cremades en sus "Anales de la Literatura española: Costumbrismo y novela en la segunda mitad del s. XIX" documenta el hallazgo singular de un ejemplar de esta publicación en la Hemeroteca municipal de Madrid, signatura: AH/15/1.

²⁷ Y. Lissorgues, citado por J. Oleza (1985): Clarín y su obra, cervantesvirtual.com y JF Botrel - Leopoldo Alas: un clásico contemporáneo,(1901- ..., 2002 - cervantesvirtual.com.

²⁸ V. Gamallo Fierros, D. (1987): La Regenta a través de cartas inéditas de la Pardo Bazán a "Clarín" en: Clarín y La Regenta en su tiempo: actas del Simposio Internacional, (Oviedo, 1984).

²⁹ D. F. Urey, (1979): *Ana in Clarín's La Regenta*, N. M. Valis (ed.)

³⁰ Navas Ocaña, M.I. (2003): *Clarín y la crítica feminista*. Estudios humanísticos. Filología. (2008): *La Regenta y los feminismos*, Estudios filológicos, - SciELO Chile

³¹ J.Mandrell, (1990), "Malevolent insemination: Don Juan Tenorio in La Regenta", en *Malevolent insemination and other essays on Clarín*, ed. Valis, N. pp. 1-28

-
- ³² D. L. Shaw (1993): Historia de la literatura española: El siglo XIX , en La prosa posromántica, p. 80,
- ³³ Las definiciones que se han recogido acerca de la novela histórica hispanoamericana en relación con su desigual aparición respecto del caso español, v. la tesis doctoral de N. Joa (2010): “*Enriquillo*, edición anotada y estudio crítico”, Departamento de literatura española y Teoría de la Literatura, Facultad de Filología, UNED.
- ³⁴ F. Unzueta., *La imaginación histórica y el romance nacional en Hispanoamérica*, Latinoamérica Editores, Lima-Berkeley, 1996.
- ³⁵ J. F. Montesinos, *Estudios sobre la novela española del siglo XIX*, Madrid, Castalia, 1969
- ³⁶ S. Rotker,(1997):.”Lucía Miranda negación y la violencia del origen,” *Revista iberoamericana* Vol. LXIII, nº 178-179, Enero-Junio, pp. 115-127
- ³⁷J.I. Ferreras, *La novela por entregas. 1840-1900*, Madrid. Taurus. 1972. Véase también: *La novela decimonónica escrita por mujeres*, CSIC. (1998) en *Benito Pérez Galdós y la invención de la novela histórica nacional*.
- ³⁸ J. Felipe Martínez, ed. *Novela Corta Romántica*; Rd editores, 2006.
- ³⁹ C. de Burgos (Colombine). «Semblanza Literaria de Wenceslao Ayguals de Izco». En «La Marquesa de Bellaflor» editada por La Novela Corta de enero de 1.920.
- ⁴⁰ Me refiero a la ideología del folletinista, Ayguals de Izco, y el modo en que plasma su ideología socialista en *María, la venganza de un jornalero*; vol. II, parte I, cap. II, pg. 17).
- ⁴¹ “Marx, Engels and the poets”, Chicago, 1967. El artículo a que hago referencia apareció en *New Moral World*, de Robert Owen en el contexto del debate sobre verosimilitud y realismo.
- ⁴² “Pastor Díaz dentro del Romanticismo” , por Enrique Chao Espina. Proemio de D. Enrique Montenegro López , Madrid , Instituto Miguel de Cervantes (CSIC), 1949. 688 pags.+ 31 lams. (RFE, Anejo XLVI.)
- ⁴³ L.Romero Tobar, artículos "Folletín" y "Novela popular" en AA. VV., *Diccionario de Literatura Popular Española* J. Álvarez Barrientos y Mª J. Rodríguez (eds.) Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1997, pp.126-132 y 222-224; en estos artículos recojo la bibliografía fundamental que se había dedicado a la "novela de folletín" y a la "novela popular" hasta el año 1997. De los libros recientes dedicados al tema, véanse: Ana Martínez Arancón, *La ciudadanía imaginada: Modelos de conducta cívica en la novela popular de la segunda mitad del siglo xix*, Madrid, Universidad Autónoma, 2006; Fernando Eguidazu, *Del folletín al bolsilibro: 50 años de novela popular en España*, Guadalajara, Silente, 2008.
- ⁴⁴ JI Ferreras. *La novela por entregas, 1840-1900* [ie mil ochocientos cuarenta a mil novecientos: concentración obrera y economía editorial, 1972 – Taurus.
- ⁴⁵Carlo, A.M. (1971):” Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas”. Fondo de cultura económica
- ⁴⁶ J. A Gómez Hernández (1993):”La preocupación por la lectura pública en España: las bibliotecas populares”. De las Cortes de Cádiz al plan de bibliotecas de María Moliner” *Revista general de información y documentación* pp. 55-94 Universidad de Murcia
- ⁴⁷ García Ejarque, L. (1989).En: *Clases Populares, Cultura, Educación*. Madrid: Casa de Velázquez., pp. 303. Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857. En: *Historia de la Educación en España*. vol. 2: De las Cortes de Cadiz a la Revolución de 1868. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1985, pp. 275-276.

⁴⁸ Editores y libreros como M. Cabrerizo, M. Delgado o G. Roig fueron grandes impulsores, de colecciones llamadas “Bibliotecas” y en ellas se publicaba desde poesía hasta Física y Química; algunos ejemplos son: La “Biblioteca Universal del Semanario Pintoresco” la “Biblioteca Española”, de Francisco de Paula. Mellado; la “Biblioteca Selecta de las Damas” (Barcelona 1806), Las novelas históricas publicadas por Repullés en Madrid entre 1832-34 y en el año 54, los 78 títulos editados en Valencia por Cabrerizo, entre otros.

⁴⁸ En El Genio nº 24 pp. 285-291, los 4 primeros capítulos; los 7 siguientes en el nº 25, pp. 301-314.

⁴⁹ L. Bonet: *La biblioteca folletinesca: Una tentación permanente*, Ínsula nº 693, septiembre 2004

⁵⁰ Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino. Memorias*, Obras Completas, vol. VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949, p. 568. El propio Baroja trazó un encendido elogio del folletinista andaluz en «Don Manuel Fernández y González. Un recuerdo», donde, por ejemplo, confiesa «la admiración que inconscientemente he sentido (siempre) por el novelista más romántico, más popular y desaliñado de España, por el autor de *Men Rodríguez de Sanabria*, de *Martín Gil*, de *El cocinero de su Majestad* » («Otros ensayos», en *Obras Completas*, vol. VIII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1951, p. 848).

⁵¹ U. Eco (1970): “Socialismo y consolación : reflexiones en torno a "Los Misterios de París" de Eugene Sue . “Barcelona, Tusquets.

⁵² JI Ferreras (1972): “La novela por entregas, mil ochocientos cuarenta a mil novecientos: concentracion obrera y economia editorial” Taurus

⁵³ En El Genio nº 24 pp. 285-291, los 4 primeros capítulos; los 7 siguientes en el nº 25, pp. 301-314; y el último capítulo ocupaba las páginas 317-319 del nº 26 del semanario barcelonés. “Malvina” se publica en La Lira Española, entre los domingos 18 de octubre (cont del cap. 3º, el 4º y el comienzo del 5º) y el 1 de noviembre (los caps. 5º, 6º y 7º y pp. del 8º); 22 de noviembre (cont. xcap. 8º y parte del cap.9º); el 29 de noviembre (fin del cap. 9º, 10º y pp. del cap. 11º) y finalmente, el 13 de diciembre (cont. cap. 11º, caps. 12º y 13º y epílogo). El precio de suscripción fue de 4 reales en Madrid, de 5 reales en el resto de España, y de 8 reales en el extranjero.

⁵⁴ Véase Northop Frye (1991): “Anatomía de la crítica”, versión traducida, Caracas, Monte Ávila http://148.201.94.3:8991/F?func=direct&_base=ITE01&doc_number=000034037

⁵⁵ *La vida de Pedro Saputo*. Francisco Ynduráin et al., Madrid, Cátedra, 1986

⁵⁶ E. P Escrich (1861): *El cura de aldea.*, books.google.com

⁵⁷ E. Correa Calderón (1949): “Los costumbristas españoles del siglo XIX”, Bulletin Hispanique, LI

⁵⁸ J. F. Montesinos (1960): “Costumbrismo y novela o Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española.”, Castalia, Valencia, p. 60

⁵⁹ Mesonero Romanos, *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid*, Oficinas de la Ilustración Española y Americana, 1881, vol.I,

⁶⁰ *Los Españoles pintados por sí mismos*, Madrid, Boix, 1843-1844, 2 vols. En 1851 reedita la obra, Gaspar Roig.

⁶¹ Ucelay da Cal, M (1951): “Los españoles pintados por sí mismos” (1843-1844). Estudio de un género costumbrista”, México, El Colegio de México, pp. 77-80.

⁶² “Jiménez Morales, M. I. (1996) recoge el valor documental que supuso la colección costumbrista, a la vez que evalúa la confección de los tipos femeninos y la intención crítica que subyace a su trazado en un capítulo de sus libros: *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844): una mirada masculina al

universo femenino", en *Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas*, Melilla, U. N. E. D., pp. 285-300.

⁶³ El *Álbum del bello sexo o las mujeres pintadas por sí mismas*, Madrid, Imprenta de El Panorama Español, 1843. Se trata de una curiosa rareza bibliográfica y tan sólo hemos visto un ejemplar de esta publicación, encontrándose en la Hemeroteca Municipal de Madrid, signatura AH/15/1.

⁶⁴ Roberto Robert. *Las españolas pintadas por los españoles*. Madrid: Fundación Francisco Largo Caballero, 2009, estudio preliminar de URRUTIA, Jorge (pp. XIII-XLVII). Edición facsimilar sobre ejemplares de la imprenta de J. E. Morete, Madrid, 1871-72, t. I, 310 pp. y t. II, 317 pp.

⁶⁵ ⁶⁵ *Las españolas pintadas por los españoles. Colección de estudios acerca de los aspectos, estados, costumbres y cualidades generales de nuestras contemporáneas. Ideada y dirigida por Roberto Robert con la colaboración de...*, Madrid, Imprenta a cargo de J. E. Morete, 1871-1872.

⁶⁶ *Las españolas pintadas por los españoles. Colección de estudios acerca de los aspectos, estados, costumbres y cualidades generales de nuestras contemporáneas. Ideada y dirigida por Roberto Robert, con la colaboración de* Madrid, Imprenta de J. M. Morete, 2 vols. 1871-72.

⁶⁷ Ayala, M. A. (1993): "Las colecciones costumbristas (1870-1885), Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Alicante.

⁶⁸ Ver también "El *Álbum del bello sexo o Las mujeres pintadas por sí mismas*, entre el casticismo y la sátira", en *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas*, Málaga-Ceuta, Algazara-U. N. E. D. de Ceuta, 1998, pp. 481-503.

⁶⁹ Jiménez Morales, I (1995) Edición, estudio preliminar y notas a Adela Ginés y Ortiz, *Apuntes para un álbum del bello sexo. Tipos y caracteres de la mujer*, Madrid, Ayuntamiento de San Agustín del Guadalix, 174 pp.

⁷⁰ Vid. mi artículo «Galdós y las colecciones costumbristas del siglo XIX», *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1978, vol. I, pp. 230- Ejemplar 257 que, como casi la totalidad de las colecciones costumbristas, es de suma rareza bibliográfica. Tan sólo hemos llegado a conocer la existencia de un único ejemplar, el de la Biblioteca Nacional de Madrid .469

⁷¹ Introducción" a *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por si mismas*. Estudio completo de la mujer en todas las esferas sociales. Sus costumbres, su educación, su carácter. Influencia que en ella ejercen las condiciones locales y el espíritu general del país a que pertenece. Obra dedicada a la mujer por la mujer y redactada por las más notables escritoras hispano-americano-lusitanas bajo la dirección de la señora doña Faustina Sáez de Melgar, Barcelona, Est. Tip.-Ed. de Juan Pons, 1881?, p. I.

⁷² *Los españoles de ogaño. Colección de tipos de costumbres dibujados a pluma*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1872, vol. I, p. 5.

⁷³ Ayala Aracil, M.A. (1988): "Madrid por dentro y por fuera..." . Lisorgues (ed.). Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX. Barcelona: Editorial Anthropos, 1988. p. 135. ..

⁷⁴ Rubio Cremades, E (2008): Influencias del costumbrismo romántico español en las colecciones costumbristas hispanoamericanas del siglo XIX, Portal: Biblioteca de Ramón de Mesonero Romanos | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes | Biblioteca Americana

⁷⁵ Dorde Cuvardic García (2009) "La construcción de tipos sociales en el costumbrismo latinoamericanolatindex.ucr.ac.cr

⁷⁶ Casado Teresa, J (1986-1987): Costumbrismo y Estética literaria de Fernán Caballero, C.I.F. T. XII y XIII, pp. 69-82

⁷⁷ I. Sánchez llama (2000): “Galería de escritoras isabelinas”: en “Introducción: Bajo el signo del “canon isabelino”. La cultura oficial hispánica del reinado de Isabel II (1845-1868) y las escritoras isabelinas”. books google.com, pp.24-25

⁷⁸ En revisión crítica de “El Cuento español...” M. Baquero Goyanes, en la p. 1 dedicada a la cronología de la novela romántica, A. L. Baquero Escudero trata el caso de A. Flores como pionero de la novela costumbrista, y recomienda revisar el amplio estudio del profesor E. Rubio Cremades, en “Costumbrismo y Folletín: Vida y obra de Antonio Flores”, 3 vol. Instituto de Estudios Alicantinos (v. I vol.1977, pp. 130 y ss)

⁷⁹ Sebold R.P. (1981):Comedia clásica y novela moderna en las Escenas matritenses de Mesonero Romanos. In: Bulletin Hispanique. Tome 83, Nº3-4,. pp. 331-377. Sobre Manuel de Ilaraza, « El anticuario », en Los españoles pintados por si mismos, Madrid, Boix, 1843-1844, t. I, p. 406.

⁸⁰ Consultar asimismo “Ideología y política en la novela española del s. XIX” Iris Zavala y Sanchez Llama «Nostalgias del antiguo régimen y conciencia burguesa de crisis: Ángela Grassi de Cuenca(1823-1883)» (cap. IV); «Una cosmovisión isabelina a fuer de liberal: Faustina Sáez de Melgar (1834-1895)» (cap. V), y «Discursos domésticos «al isabelino modo». María Pilar Sinués de Marco (1835-1893)» (cap.VI).

⁸¹ Ayala, M.A. (2005): “Ángela Grassi, del romanticismo al dualismo moral”, *Anales de Literatura española*/18. Ver también (1995): “*El bálsamo de las penas*, un ejemplo del corpus narrativo de Angela Grassi”, en: *Españoles en Italia e italianos en España*, Alicante, Universidad de Alicante, págs. 133-141.

⁸² Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*(New Haven; London: Yale University Press, 1979), p. 16. Citadas por Brígida Pastor (2002): “El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: identidad femenina y otredad”, en Los cuadernos de América sin nombre, Impreso en Murcia.

⁸³ Ver Figarola-Caneda (1929): *Gertrudis Gómez de Avellaneda* , Madrid, :Sociedad Española de Librería, pp. 212-213. Citado por B. Pastor (op. cit)

⁸⁴ Lecuyer, M. C., Villapadierna, M. (1995): "Génesis y desarrollo del folletín en la prensa española" en Magnien, B. (ed.). s/a., "El lugar de la Novela Corta en la literatura española del siglo XX" en La nouvelle romane, (Hernández, Gosman et Rinaldi, red.), Amsterdam, Rodopi.

⁸⁵ N. M^a Urgoiti (1908):“La Industria Papelera Española”. *Boletín de la Industria y Comercio del Papel*. V. asimismo “La prensa diaria en su aspecto económico”, discurso pronunciado en el Ateneo de Madrid, 1915.

⁸⁶ Para conocer la panorámica de la expansión de las colecciones literarias y los medios de producción de las mismas en la primera mitad del siglo veinte, véase el cap. “La revolución de las colecciones semanales”, en J.F. Botrel “Libros y Lectores en la España del siglo XX”, Rennes, JFB, 2008

⁸⁷ Véase el artículo de J. A. Martínez Martín (2005): “La lectura en la España contemporánea: lectores, discursos y prácticas de lectura” en *Ayer, Historia de la lectura*, nº 58 (2) p. 31. Sobre la edición en los años 30:”Editores, libreros y público durante la Segunda República”, en *Aula de Cultura*, núm. 22 (2002), Ayuntamiento de Madrid e Instituto de Estudios Madrileños del CSIC.

⁸⁸ Fernández Cifuentes L- (2000): Cuentos y novelas, periódicos y libros, kioscos y bibliotecas.(pp. 26-28). Insula.

⁸⁹ Botrel, J.F.(2008): Libros y Lectores en la España del s. XX; Rennes J F B 2008

⁹⁰ Ver Jiménez García, A (1996): “El krausopositivismo de Urbano González Serrano” Colección Historia, nº 11 Departamento de Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Badajoz

⁹¹ Citado por G. M. Scanlon (1986) en “La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974), Madrid, ed. Akal en referencia a K. C. F. Krause (1860): “Ideal de la humanidad para la vida”, con introducción y comentarios de Julián Sanz del Río. Madrid, pp. 95-96

⁹² El Ministro de Gracia y Justicia del gabinete de Maura, Francos Rodríguez (1920) del que se cita su importante ensayo en apoyo de la emancipación femenina, “*La mujer y la política españolas*”, Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando.

⁹³ V. Cabrera Bosch, M. I (1988): “Las mujeres que lucharon solas: Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán”, en VVAA. *El feminismo en España: dos siglos de historia*. Ed. de Pilar Folguera. Madrid: Pablo Iglesias, pp. 29-50. Consultar Bebel, A, (1879): “La mujer ante el socialismo”, Madrid, Auriol (1879)

⁹⁴ R Davies (2012): “La cuestión femenina’ and La España Moderna (1889–1914)”. Bulletin of Spanish Studies, Taylor & Francis, vol. 89 nº 1, pp. 61-85.

⁹⁵ Consultar VV.AA. “Ensayos sobre la igualdad sexual”. Instituto de la Mujer ,2001, Madrid, Mínimo Tránsito.

⁹⁶ E Pardo Bazán (1999) Obras Completas, Madrid, Bblioteca Castro.

⁹⁷ J. F. Prat, (1903): “A las mujeres”, dirigida al Centro Obrero de Barcelona (1903), Reproducido en J. Aróstegui y otros, Historia, 2º Bachillerato, Barcelona, Vicens Vives, 2006, p. 216

⁹⁸ M. J. Urruzola,(1991): *La educación de las niñas desde el feminismo de la diferencia* . DUODA: estudios de la diferència sexual, Núm.: 2

⁹⁹ Véase F. Maqueda, (1985): Garayo, el sacamantecas vitoriano: historia de una causa célebre del s. XIX, Azterlanak, Vitoria, Diputación Foral de Álava., cap. III. “Modernas tendencias criminológicas: El fenómeno “Lombroso” y su influencia en España”.(pp. 38-56)

¹⁰⁰ Citado por F. Checa y Olmos/C. Fernández Soto (2010): “La implantación del Naturalismo teatral en la España decimonónica: Eugenio Sellés y la larga sombra de un debate literario”. Decimonónica, vol. 7, n.2.

¹⁰¹ Consultar los ensayos de E. Pardo Bazán de *Nuevo teatro Crítico: Del amor y la amistad* (1892), 2, Enero, nº 13; *Una opinión sobre la mujer*, 2, marzo, nº 15; *La educación del hombre y la mujer: sus relaciones y diferencias*, octubre de 1892, 2, nº 22.

¹⁰² Bly, P.A. (1981): “Pérez Galdós: La de Bringas”, Grant and Cutler in association with Tamesis Books, Londres..

¹⁰³ Cit. Por E. Bornay ,(1990): *Las hijas de Lilith*, pp.72 y 75. Madrid, Cátedra.

¹⁰⁴ Nalbhone, L.(2009): “El derrumbe sistemático de la relación colonia/colonizado: La muñeca de Carmela Eulate Sanjurjo, Revista Literaria Baquina nº 9 Ensayo II (28 de abril). pp. 53-54.

¹⁰⁵ Cit. Por AE Smith - Actas del X Congreso AIH. (1989). “La princesa y el granuja: el amante infortunado en un cuento inverosímil de Galdós”. *La princesa y el granuja* se publicó por primera vez en la *Revista Cántabro-Asturiana* (Santander), en el número I (1877), pp. 87-92, 126- 128 y 137-145. Su segunda publicación fue en Madrid, en *El Océano*, números 80 bis y 81, el 10 de junio de 1879, páginas 1 y 2. Su última edición en vida de Galdós fue en el tomo de la primera edición de *Torquemada en la hoguera*, en 1889.

¹⁰⁶ Gómez Carrillo, E. (1954): *Páginas escogidas: estudios literarios* Selección y Prólogo de Edelberto Torres, Guatemala, Ed. Ministerio de Educación Pública, Biblioteca de Cultura Popular, t. 1.

¹⁰⁷ Cit. M. J. Sueza Espejo en “Reflexiones sobre la dictadura de las modas en el París de la Belle époque...” Vease Gómez Carrillo, E. *Le mystere de la Vie et de la Mort de Mata Hari*. Traduction

de Ch. Barthez . Paris: Charpentier et Fasquelle Editeur, 1927.

- *La moda y Pierrot*. Madrid: Mundo Latino, 1920. Obras Completas, Tomo XII.
- *Psicología de la moda femenina*. Madrid: M. Perez Villavicencio, 1907.

¹⁰⁸ Cit. Por Blasco, F.J. (1990): “La imaginación modernista en las crónicas de Gómez Carrillo”. El Modernismo. Renovación de los lenguajes poéticos” (pp. 13-30). Coord. Por Tomás Albadalejo, Javier Blasco y Ricardo de la Fuente. Universidad de Valladolid.

¹⁰⁹ Gómez Carrillo, E (1895): *La vida parisiense*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas,, p. 86

¹¹⁰ Bornay, op. cit.

¹¹¹ Del primer volumen de las memorias de Alberto Insúa, (1952):*Mi tiempo y yo*, cap. 24, Madrid, Tesoro.

¹¹² En el Prólogo de A. Sánchez Álvarez de Insúa (2003) a “La *Novela Semanal* (Buenos Aires 1917-1926), un proyecto editorial para la ciudad moderna” de M Pierini, Madrid, CSIC

¹¹³ Véase Yvonne Turin (1959), citada por Ezama Gil: El cuento de la prensa y otros cuentos (1890-1900), cit., pág. 18.

¹¹⁴ Véase al respecto el capítulo «La Novela Corta frente a la novela y al cuento», en Imboden: Carmen de Burgos «Colombine» y la novela corta, cit., págs. 96-103).

¹¹⁵ M. Martínez Arnaldos: «El género Novela Corta en las revistas literarias (Notas para una sociología de la novela corta, 1907-1936)», en P. García Victorino, ed.: Estudios literarios dedicados al Prof. Mariano Baquero Goyanes, Murcia: Universidad de Murcia, 1974, págs. 234-249).

¹¹⁶ Véase el artículo de R. Mogin-Martin: "La Novela Corta" (1916-1925) de revista novelera a proyecto de divulgación cultural”. Cultura escrita y sociedad, Nº. 5, 2007 , págs. 73-97

¹¹⁷ L. Granjel (1980): *Eduardo Zamacois y la Novela Corta en España*, Salamanca: Universidad de Salamanca.

¹¹⁸ M. Martínez Arnaldos: “Deslinde teórico de la novela corta”, Revista Monteagudo, 3ª época, nº 1, 1996. pp 47-66. Ver también de este autor, “El género novela corta en las revistas literarias” op. cit.

¹¹⁹ Conde Guerri, M.J. (1987): “Rafael Cansinos Assens en La Novela Corta , Castilla: Estudios de literatura., p. 1.

¹²⁰ Conde Guerri, M.J. (1987): “Rafael Cansinos Assens en La Novela Corta , Castilla: Estudios de literatura., p.3. Ver también I.Granjel, L.S.(1968): “La novela corta en España (1907-1936)”, Cuadernos hispanoamericanos, Fundación Dialnet., Universidad de La Rioja.

¹²¹ Litvak, L.(1975): *El Modernismo*, Madrid ,Taurus. Asimismo (1979): *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Bosch. Ferreras R (1964): *Los Límites del Modernismo*, Madrid, Taurus; Gullón R (1980): *El Modernismo visto por los modernistas*, Madrid, Guadarrama ., e “Ideologías del Modernismo”, *Ínsula* nº 291 (1970) pp. 1-11; Aznar Soler, M., ·Bohemia y burguesía en la literatura finisecular”; *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Madrid, Cátedra, 1985; vol. 6, pp. 75-82).

¹²² Para profundizar en el simbolismo de las flores, V. L. Litvak ·Erotismo fin de siglo, pp 30-41).

¹²³ Ver. Martínez San Martín y Garrido Gallardo, M.A. (1983): “La narrativa de Felipe Trigo”CSIC-Dpto. de Publicaciones.

¹²⁴ Ver libro de M. L. Iñiguez Barrera (2005): “El Cuento Semanal (1907-1912) Análisis y estudio de una colección de novelas cortas”, Grupo Editorial Universitario

¹²⁵ Para profundizar en la producción de la célebre escritora en relación con las colecciones en las que colaboró, véase, de manera imprescindible, “Carmen de Burgos y las colecciones de novela corta”, A. Sánchez Álvarez-Insúa (junio 2019) , Instituto de Filosofía CSIC en Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura CLXXXVI.

¹²⁶ Sobre *La Novela de Bolsillo* y *El Libro Popular*, véase “Periodismo y movimientos literarios contemporáneos españoles (1900-1939)” de Rebollo-Sánchez, F (1997) Huerga y Fierro S.L., Madrid.

¹²⁷ En *Cuentos de Colombine* (F. Sempere y C.^a Editores, Valencia, 1908) se incluye *En la sima*, interesante relato de costumbres en el que narra, entre otros aspectos, las penalidades e injusticias sufridas por almerienses en los tajos mineros de Linares. Carmen descifra en sus páginas la clave etimológica del vocablo “taranto”, nuestra mayor aportación estilística, junto a la taranta, al frondoso árbol del cante Flamenco:

¹²⁸ Carmen de Burgos: “Prólogo” a *Vida y milagros del pícaro Andresillo Pérez*. Madrid, *La Novela de Hoy*, Año IX, Nº 450, 26-XII-1930, p. 133.

¹²⁹ Gullón, Ricardo (1973): Galdós, novelista moderno. Madrid: Ed. Gredos, 3ª ed. rev., p. 181.

¹³⁰ Núñez Rey, Concepción (1992): Carmen de Burgos “Colombine” (1867/1932). Biografía y obra literaria .Madrid: Editorial de la Universidad Complutense. V. Escritoras españolas del siglo XX, Vol. 1 (CSIC) “La narrativa de Carmen de Burgos, Colombine. El universo humano y los lenguajes. Concepción Núñez Rey (Departamento de Filología Hispánica III, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid) ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura CLXXXII 719 mayo-junio (2006) 347-361 ISSN: 0210-1963

¹³¹ C. de B.: *Quiero vivir mi vida*. Catrina, R. (2001): Carmen de Burgos, Granjel, L.S. (1968): “La novela corta en bio-bibliográfico, Madrid: Editorial “Colombine” y la novela corta, Berna: España”, Cuadernos Hispanoame-Castalia.

¹³² Véase. J.C. Mainer. (1983):*La Edad de Plata (1902-1939)*, Madrid: Cátedra,

¹³³ Véase Imboden: *Carmen de Burgos “Colombine” y la novela corta*, cit., págs. 199-251.

¹³⁴ R.C. Imboden., “*Bestsellers* en serie: las colecciones de novela corta en el primer tercio del siglo XX”, *Boletín Hispánico Helvético* 2007, vol. 10, Zurich,. Universidad de Zürich

¹³⁵ La prosa periodística de Carmen de Burgos es “desmembrada” minuciosamente analizándose sus ejercicios de estilo y las influencias del Modernismo y de los ensayistas de la Edad de Plata en el artículo de Senabre Sempere, R: *Notas sobre la Prosa periodística de Carmen de Burgos*”, *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura* CLXXXVI, Extra-Junio 2010, 107-113.

¹³⁶ Establier Pérez, H.(2002):“Nadie me habló de Dios”:Antirreligiosidad y Progresismo en la narrativa de Carmen de Burgos Seguí”, *Hesperia*, Anuario de Filología Hispánica, pp 89-106

¹³⁷ A. Cabanillas Casafranca (2005-2006): “*Carmen de Burgos, Colombine, crítica feminista de arte*” UNED. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.a del Arte*, t. 18-19, , págs. 385-406.

¹³⁸ Bravo Villasante, C. (1979): “Una precursora feminista: Carmen de Burgos”, *Pueblo*, Madrid, 10 de noviembre.

¹³⁹ Amorós, A. *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid 1976, Ed. Cátedra p. 56

¹⁴⁰ Concepción Núñez 10.3989/arbor.2010.extrajunio 3001 ARBOR CLXXXVI EXTRA JUNIO 2010 5-19 ISSN: 0210-1963

¹⁴¹ G. de la Serna, R. (1916): “Epílogo” a *Peregrinaciones*, de Carmen de Burgos, ob. cit., pp. 440 y 430.

¹⁴² Acerca de la realidad social de la mujer trabajadora de las clases populares en los años veinte, se cita un ensayo emblemático de Margarita Nelken, “La condición de la mujer en España, su estado actual. Su posible desarrollo” (1922). Ed. Minerva, Barcelona.

¹⁴³ L. Entralgo. P. (1997): La generación del 98, Madrid, Espasa Calpe, p. 40 y ss.

¹⁴⁴ E. Nora (1973): *La novela española contemporánea*, tomo II, 2.ª edición, Madrid, Ed. Gredos., p. 41.

¹⁴⁵ Burgos C. de (s.a., 1911): Giacomo Leopardi (su vida y sus obras), Valencia, Ed. Sempere, 2 vols.

¹⁴⁶ C. de Burgos (1913): *Colombine y Pierrot, en Al balcón*, Valencia, Ed. Sempere, s.a..

¹⁴⁷ Burgos, C. de (1906): La mujer en España, Valencia, Ed. Sempere, p. 9.

¹⁴⁸ Minesso, Barbara (2011): “Malcasadas vencidas y liberadas. Anhelos de cambio en la narrativa de Carmen de Burgos, ‘Colombine’”, Cuadernos de Aleph 3, pp. 173-183.

¹⁴⁹ Burgos, C. de (1904): El divorcio en España, Madrid, Vda. de Rodríguez Serra, p. 142.

¹⁵⁰ Véase Montero Alonso, José (1931): “Carmen de Burgos (“Colombine”) fue la autora de la primera encuesta periodística en torno al divorcio”, Nuevo Mundo, Madrid, n.º 1963, 24 de octubre de 1931.

¹⁵¹ Desde Lisboa, Ana de Castro escribía conmovida: “Carmen de Burgos, a grande escritora espanhola [...] é um valor mundial que tôdas as mulheres devem respeitar, embora mesmo não concordem com a suas crenças e não estejam à altura do seu pensamento desanuviado e liberto de quaisquer dogmas e preconceitos sociais”.

¹⁵² En relación con el cuerpo femenino, C. de Urioste (2012) señala en su artículo: “Canonicidad y Feminismo en los textos de Carmen de Burgo”, la obsesión de esta autora por la virginidad y la iniciación de la sexualidad dentro del matrimonio, un tema recurrente y también experiencial en su narrativa.

¹⁵³ Moret, I. (Dir.). “Historia de las mujeres en España y América Latina. Vol. IV, Del siglo XX hasta los umbrales del s. XXI.

¹⁵⁴ Ortiz Cardozo, A. M. (2005): “Estudio preliminar de la novela *Ifigenia*, diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba de Teresa de la Parra” Universidad de Tréveris, Instituto de Romanísticas Seminario Escritoras Latinoamericanas del siglo XX

¹⁵⁵ La lectura que he realizado y sus comentarios están extraídos de la edición de 1982 de V. Bosch a cerca de la Obra de Teresa de la Parra, “Narrativa, ensayos, cartas”, Biblioteca Ayacucho, Caracas,

¹⁵⁶ Para profundizar en el nivel simbólico de los espacios en los que se desarrolla la novela que analizamos, véase G. Guerra de Avellaneda (2009): “*Ifigenia*: la casa encerrada de una sociedad pacata. Reconfiguración social de la Venezuela de comienzos del siglo XX en los espacios de la novela de Teresa de la Parra”, en Revista Nuevo Mundo, mundos nuevos, Debates. Representaciones urbanas e identidades femeninas en América Latina (de fines del siglo XIX a principios del siglo XXI) – Dossier coordinado por Claudia Darrigrandi, María Lucía Puppo y Graciela Queirolo

¹⁵⁷ Bas y Cortés, V (1876): *El casamiento (Estudio acerca del modo de verificarlo con acierto)*, Madrid, 2ª ed], pp. 91-92

¹⁵⁸ Véase Cape I Martínez, R. M. (1986): “La apertura del horizonte cultural femenino: Fernando de Castro y los congresos pedagógicos del siglo XIX”, en “Mujer y sociedad en España: 1700-1975 / María Angeles Durán, M. A. (aut); ISBN 84-505-4268-5, págs. 109-146

¹⁵⁹ *Anuario de la enseñanza elemental, técnico y superior*, Madrid-Barcelona, Calpe, 1920, año 1, pp. 212-227.

¹⁶⁰ María de Echarri en *El Debate* (8-XII-1918) en Fagoaga, C. (1985): “La voz y el voto de las mujeres. El sufragismo en España 1877-1931”. Barcelona, Icaria,. pág. 174

¹⁶¹ Noguera, Enrique y Huerta, Luis (Eds.): *Genética, Eugenesia y Pedagogía sexual*. Libro de las primeras jornadas eugénicas españolas, Madrid, Javier Morata, Editor, 1934, 2 t., 450 p. y 41

¹⁶² Barrachina, M.A. (2004): “Maternidad, feminidad, sexualidad. Algunos aspectos de las Primeras jornadas eugénicas españolas (Madrid, 1928-Madrid, 1933)” *Hispania.revistas.csic.es*

¹⁶³ “Hildegart (A. Rodríguez) (1971) “*El problema sexual tratado por una mujer española*. Ediciones Morata, Madrid, (p.210)

¹⁶⁴ Juana Capdevielle, “El problema del amor en el ambiente universitario”, en Enrique NOGUERA y Luis HUERTA (eds.), *Libro de las Primeras Jornadas Españolas Eugénicas Españolas: Genética, eugenesia y pedagogía sexual*, Madrid, Javier Morata, 1934, v.II, págs. 274-292

¹⁶⁵ Blanco García, C. (2006): “Vida e morte de Juana Capdevielle” *Unión libre, cadernos de vida e culturas*, ISSN 1137-1250, N°. 11, 2006

¹⁶⁶ Para conocer más detalles acerca de su relación con Hollywood: “Blasco Ibáñez y el cine” (Company Ramon, J. M.; Marzal Felici, J.; y Rubio Marco, S., en *Historia del cine valenciano*, fascículo nº 3, Diario Levante. Valencia, Marzo, 1991.

¹⁶⁷ Ambas novelas de las que voy a comentar algunos rasgos estilísticos y de composición han sido editadas por Jesús Felipe Martínez (2003); *Novela corta española II. Las novelas de Tesis*. (149-169), en ed. Debate.

¹⁶⁸ Desde un enfoque que aglutina el análisis marxista, bajo los principios de T. Eagleton, y las categorías estéticas y literarias de G. Genette, Ena Bordonada, A. (1990): “Montseny, Federica. ”Heroínas.”. *Novelas breves de escritoras españolas: (1900-1936) Biblioteca de escritoras ; 10*. Madrid: Editorial Castalia, pp.436-450.

¹⁶⁹ Las citas sobre la biografía de M. Nelken se han extraído del artículo de Muñoz López, Pilar, *La polémica sobre las artistas plásticas en la literatura y los escritos de mujeres en la España del siglo XX* *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*, junio, 2002.

¹⁷⁰ En relación con su consagración al mundo del arte, consultar Martínez-Gutiérrez, J (2000): “Margarita Nelken ideología y estética”, *Actas del XIII Congreso de la Asociación de Hispanistas*, 2000; “Margarita Nelken y la lealtad del intelectual”, en *Literatura y feminismo*, 2005, p. 257-66 nº 29 Ver nº 83

¹⁷¹ Para conocer en profundidad la producción literaria de Luisa Carnés (también su teatro) en relación con su intensa vida de compromiso político, consúltese la Introducción de A- Plaza Plaza a la edición de *El eslabón perdido*. Herederos de Luisa Carnés, ed. Renacimiento, 2002, pp. 9-69

¹⁷² Indica Andina que la edición es de 1941 impresa por la Editorial Afrodisio Aguado de Madrid. Se trata de un volumen de 174 páginas “asequible al público lector (...), y de modesta envoltura”. Había aparecido en Barcelona una primera “exquisita y breve edición numerada” de la que únicamente se habían hecho 575 ejemplares, característica que lo convertía en excesivamente selectiva.

¹⁷³ Flecha García, C. (1999): “La educación de las mujeres después del 98”, op. cit., , p. 339.

¹⁷⁴ Domingo, C (2004): *Con voz y voto. Las mujeres y la política en España (1931-1945)*, Barcelona, Lumen,

¹⁷⁵ K. Richmond; *Las mujeres en el fascismo español*. La Sección Femenina de la Falange, 1934 1959. José Luis Gil Aristu (trad.) Alianza Editorial: 2004

¹⁷⁶ Para profundizar en la construcción y negociación de los modelos de género en el “Nuevo Estado”, véase G. Nielfa Cristóbal (ed.), 2003: *Mujeres y Hombres en la España franquista: Sociedad, Economía, Política y Cultura* ;, Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas UCM

¹⁷⁷ PRIMO DE RIVERA, José Antonio, “Obras completas. Tomo I, Discursos fundamentales y otros discursos de propaganda”, Madrid, FET y de las JONS, pp.179-183, citado en VV.AA (1994): *Textos para la historia de las mujeres en España*, Madrid, Cátedra, p. 430

¹⁷⁸ SOBEJANO, Gonzalo: *La novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española, 1975

¹⁷⁹¹⁷⁹ Raquel Arias Careaga. *Escritoras españolas (1939-1975): poesía, novela y teatro*; Madrid, Ediciones del Laberinto, DL, 2005

¹⁸⁰ Estelle Irizarry. *Computers and the Humanities*. Volume 24, number 4, p. 265-274, DOI: 10.1007/BF00123413. “Stylistic analysis of a corpus of twentieth-century Spanish narrative”

¹⁸¹ Kronik, J. W. (2009): *Nada y el texto asfixiado: proyección de una estética*”. *Revista Iberoamericana*, pp. 195-202. Como se advierte en el artículo, se trata de una versión levemente retocada de la ponencia que leyó el hispanista norteamericano en el Simposio sobre la Novela en Español, organizado por la Universidad de Indiana.

¹⁸² Romera Castillo, J (1991): “Escritura Autobiográfica de Mujeres en España (1975-1991), Madrid, Suplementos Anthropos., 29 págs. 170-184, en “Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1981)”, Este artículo ofrece una panorámica ampliamente anotada sobre aspectos autobiográficos de las autoras que escribieron en el s. xx en la que se recogen a su vez registros de hemeroteca: artículos, reseñas y entrevistas publicadas en prensa. El autor indica que existe una actualización de estos trabajos en “Investigaciones sobre escritura autobiográfica en el SELITEN@T de la UNED”, en Vicente Granados Palomares (ed.), *Actas XXI Simposio Internacional de Literatura y Sociedad* (Madrid: UNED, 2003, págs. 205-220

¹⁸³ Para conocer a fondo los pormenores de la biografía tanto como el análisis detenido de su narrativa de esta autora, consultar la tesis doctoral de M. P. Cepedello Moreno (2006): “El mundo narrativo de Elena Soriano”, Universidad de Córdoba, Facultad de Filosofía y Letras, Dpto. Ciencias del Lenguaje, Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.

¹⁸⁴ Kathleen M. Glen. (2002) *Women’s Narrative and Film in Twentieth- Century Spain: A World of Differences*, Ofelia Ferrán, New York: Routledge,, XIX, 307 p.

¹⁸⁵ Blanca Torres Bitter ofrece una documentación bibliográfica sobre esta escritora en *estudio de los modos narrativos en el discurso autobiográfico de Tristura*, de Elena Quiroga, Universidad de Málaga, 2001

¹⁸⁶ «Múltiple variación interpretativa en Algo pasa en la calle, de Elena Quiroga»
R Landeira (1983) *Novelistas femeninas de la postguerra española*, - Madrid: Porrúa

¹⁸⁷ M. Zovko. (2010) *Educación femenina y masculina a través de la narrativa de Elena Quiroga*. Itinerarios Vol, 12.

¹⁸⁸ Carmen Domingo (2007) *Coser y cantar, Las mujeres durante la dictadura franquista*. Barcelona, Lumen,

¹⁸⁹ R Conde Peñalosa (2004):” Selección bibliográfica: narrativa femenina de posguerra (1940-1965)” *Signa: Revista de la A sociación Española*.

¹⁹⁰ J. L. Alborg (1991). *Crítica y Críticos...* Madrid, Gredos

¹⁹¹ R. Mogin-Martín. (2000) *La novela corta*, CSIC.

¹⁹² Introducción biográfico-literaria de Ángeles Villarta, Premio Fémima 1953 Julia María Labrador Ben Facultad de Filología Universidad Complutense de Madrid“Una mujer fea”. Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura CLXXXII 720 julio-agosto (2006) 489-503 ISSN: 0210-196.